



თეატრი
და
ცხნაკვლები

4

2014

თეატრი და ცხოვრება

4
2014
ივლისი
აგვისტო

მთავარი რედაქტორი
გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი
ნინო მაჭავარიანი

საკონსულტაციო საბჭო:
ნოდარ გურაბანიძე,
დავით დოიაშვილი,
ვასილ კიკნაძე,
ირაკლი სამსონაძე,
გიორგი სიხარულიძე,
რობერტ სტურუა,
თემურ ჩხეიძე



საპარტეველოს კალთხურისა
და ქველთა დამის
სამინისტრო

ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“
რედაქცია მაღლობას მოახსენებს საქა-
რთველოს კულტურისა და ძეგლთა
დაცვის სამინისტროს ფინანსური
მხარდაჭერისთვის.

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

შემოქმედავითი კავშირი - საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

UDC 792(479.22)

თ-391

მერაბ გეგია — შექსპირის აჩრდილი...
დეგრადაციის ხანაში ----- 3

მმართველის ტრიბუნა

თამარ კიკნაველიძე — მესხეთის თეატრის
პრობლემა — ახალი კადრები (ინტერვიუ ლია
სულუაშვილთან) ----- 8

თეიმურაზ აბაშიძე - თეატრი-ჟანრი-მომავალი -- 11
ნინო მაჭავარიანი — ქართული თეატრის
ამაგდარი — შალვა დადიანი — 140 ----- 13
ლამარა ლონდაძე — კიდევ ერთხელ და მრავალჯერ
ზინა კვერენჩილაძის შესახებ ----- 16
დიმიტრი ხვთისიაშვილი —
მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკის ისტორიული
ასპექტები ქართულ თეატრში ----- 19
ლაშა ჩხარტიშვილი —
„თეატრალური იმერეთი — 2014“ ----- 23

საპედაგოგო

ლელა ოჩიაური —
ახალგაზრდობის უკუნებელი ტკივილები ----- 30
მაკა ვასაძე — „ბოროტებაში არის სიკეთე
და სიკეთეშიც ჩანს ბოროტება“ ----- 34
ლაშა ჩხარტიშვილი — „ეს არ არის სპექტაკლი,
რომელიც მაყურებელს სჭირდება...“ ----- 37
ლაშა ჩხარტიშვილი — MAK BET MIX ----- 39
თამთა ქაჯაია — მგზნებარე შეყვარებულები ---- 43
გუბაზ მეგრელიძე — „მე ვხედავ მზეს“
მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში ----- 47
თეა კახიანი — „რკინის თეატრი“
— გაზაფხულის გაკრთომა ნამის მეასედში ----- 53
ნუცა კობაიძე —
თელავის თეატრი 253-ე სეზონი ----- 61

დიალოგი

დალი მუმლაძე — ნადირობა „გოდოზე“ ----- 62
ნოდარ გურაბანიძე — ამერიკული დრამატურგია
რუსთაველის თეატრში ----- 70
მარიკა წულაძე — დაუსრულებელი საუბარი
ნათელა ურუშაძესთან... ----- 80
მანანა თევზაძე — ნათელა პაატაშვილი ----- 83

ქრონიკა

თეატრი ტრადიციას უდებს სათავეს ----- 86
შემოქმედებითი საღამო ----- 87
თემურ ჟღენტის ხსოვნას ----- 88

Merab Gegia – Shakespeare's Shadow...
in the Epoch of Degradation ----- 3

MANAGER'S TRIBUNE

Tamar Kiknavelidze – New Personnel – Problems of
Meskhishvili Theatre (Interview with Lia Suluashvili) ----- 8

Teimuraz Abashidze – Theatre – Genre – Future ----- 11

Nino Matchavariani – Shalva Dadiani – 140 ----- 13

Lamara Gongadze – Once Again and Many Times About
Zina Kverenchkhiladze ----- 16

Dimitri Khvtisiasvili –
Historical Aspects of The Pedagogy of an Actor's Education
in Georgian Theatre ----- 19

Lasha Chkartishvili – 'Theatrical Imereti - 2014' ----- 23

PERFORMANCES

Lela Ochauri – The Pain of Youth That is Incurable -- 30

Maka Vasadze – Goodness is in Evil
and in Goodness Appears Evil ----- 34

Lasha Chkartishvili – 'It is not the
Performance which a Spectator Needs' ----- 37

Lasha Chkartishvili – Makbet Mix ----- 39

Tamta Kajaia – Passionate Lovers ----- 43

Gubaz Megrelidze –
'I See The Sun' in Young People's Theatre ----- 47

Tea Kakhiani – 'Iron Theatre' –
The Spring Sparkle in one Hundredth of Second ----- 53

Nutsa Kobaidze – Telavi Theatre (Season 253) ----- 61

DIALOGUE

Dali Mumladze – Hunting for 'Godot' ----- 62

Nodar Gurabanidze – American Dramaturgy in Rustaveli
Theatre ----- 70

Marika Tsuladze –
Unfinished Talk with Natela Urushadze ----- 80

Manana Tevzadze – Natela Paatashvili ----- 83

CHRONICLE

Theatre Lays the Foundation of Tradition ----- 86
Creative Evening ----- 87

To The Memory of Temur Zhgenti ----- 88

შექსპირის აჩრდილი... დეგრადაციის ხანაში

მერაბ გვიცა

ზუსტად 450 წლის წინათ, 23 აპრილს ქვეყნიერებას მოევლინა უილიამ შექსპირი. და აი, ამ მრგვალი თარიღის აღსანიშნავად, 2014 წელი მსოფლიომ შექსპირის წლად გამოაცხადა.

არავინ კამათობს იმაზე, რომ მისი შემოქმედება ზედროული, ზენაციონალური და ზესოციალური მოვლენაა. აღორძინების ხანის მეგაგენიოსს აღმოაჩნდა ყველა ის თვისება, რაც დრამას საყოველთაო მითოსად აქცევს. მის მიერ ფაბულებიც კი ამ პრინციპით იქნა შერჩეული. სწორედ შერჩეული, რამეთუ ისინი მას არ შეუთხზავს. ყოველი მათგანი ნასესხებია რომელიღაც კონკრეტული წყაროდან, იქნება ეს იტალიური ქრონიკები თუ ანტიკური ხანის ან შუასაუკუნეების ეპიკური ქმნილებანი. მაგრამ მათგან იგი ირჩევს სანიმუშოს, არსებითს, განმაზოგადებელს, როგორცაა: სქესობრივი სიყვარულის ფანატიზმი, ეჭვიანობის პარანოია, ძალაუფლების დამლუპველი ხიბლი, სიხარბის სიბეცე, ადამიანური გაორების ჯოჯოხეთი, თავკერძობის უფსკრული, შურისმაძიებლობის აბსურდული სიტკბო, ილუზიების მსხვერვის სიმწარე – შექსპირმა ყოველ მათგანს უძღვნა ცალკეული დრამატურგიული ოპუსი. და სწორედ აქედან იღებს სათავეს მისი თემატიკის მარადიულობა. მისი ქმნილებები დღესაც მყარად მკვიდრობენ მსოფლიო სცენის ფიცარნაგებზე, კინოსა თუ სატელევიზიო ეკრანებზე, ოპერასა თუ საბალეტო დადგმებში ანუ სანახაობითი კულტურის უაღრესად ვრცელ ასპარეზზე.

ზე. შექსპირს ამ თვალაზრისით, ბადალი არ ჰყავს მსოფლიო დრამატურგიაში.

მითოლოგემების ესოდენ ეფექტურ გამოყენებას თან ახლავს დრამატურგიული და სცენური კანონების უკიდევანო ცოდნა. იგი არაფერს იშურებს სცენური დაძაბულობის მისაღწევად და ამასთანავე, გასაცრად ლოგიკური გვეჩვენება ფაბულების სიუჟეტებად გაშლის პროცესში, თუმცა კი, მხოლოდ გვეჩვენება, რამეთუ ხშირად ილაშქრებს ლოგიკის წინააღმდეგ, თუკი ეს გაამაფრებს მხატვრულ ჩანაფიქრს. მაგრამ სწორედ ასეთი „გალაშქრება“ განსაკუთრებულ დრამატიზმს სძენს სცენურ მოქმედებას, მოჭარბებული ემოციებით ამარაგებს პერსონაჟებს, წარმოშობს უნიკალურ სცენურ მუხტებს. შენიღბული ალოგიზმი შექსპირის უდიდესი მხატვრული იარაღია. ამან გამოიწვია მის მიმართ პრეტენზიები რეალისტური სკოლის ადეპტების მხრიდან. მაგალითისთვის კმარა თავადაც გენიალური ლევ ტოლსტოის გაოცება შექსპირული ალოგიზმებით. ამასვე უნდა მივანეროთ შექსპირის პიესების უკიდურესად მწირი ადგილი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეპერტუარში. თუმცა კი, რუსული რეალისტური სკოლის „არგუმენტირებულ“ პრეტენზიებს შექსპირი არ დაუზარალებია. მან პირველმა ცხადჰყო, რა განსხვავებაა ცხოვრებასა და მხატვრულ რეალობას შორის, რადგან სწორედ ცხოვრებისეული კოლიზიები გარდაქმნა სცენურ მეტაფორებად და ამ მიზნისთვის ყველაფერი გამართლებულად მიიჩნია. ყოველ მათგანში ნაჩვენებია, თუ როგორ იღუპება საუკეთესო ცხოვრებისეული ფასეულობანი ადამიანური ახირებების გამო. თუმცაღა, სადაც არ არის ახირება, არც რაიმე დრამაა მოსალოდნელი... და ეს ახირებანი ისევე აქტუალურია დღეს, როგორიც იყო ამ ოთხნახევარი საუკუნის წინ. შესაძლოა, რომ თვით შექსპირისთვის მოულოდნელადაც კი, ასეთი მხატვრული ალოგიზმები უსასრულო ინტერპრეტაციების საფუძვლად იქცა და უსაზღვროდ გაამრავალფეროვნა სამსახიობო თუ სარეჟისორო ძიებანი. ამიტომაც, რომ ჩვენ არ გვიკვირს იაგოს სახის თვით ურთიერთგამომრიცხავი დახასიათებანიც კი. ერთ-ერთ სპექტაკლში იგი უცოდველ კრავადაც კი გამოიყვანეს, აქაოდა, იგი ემსხვერპლა დეზდემონას მისამართით მის მიერ უნებლიეთ წამოსროლილ სიტყვებს: „ა-ა! ეს მე არაფრად მომწონს.“ ოტელომ იაგოს ამ სიტყვების დასაბუთება მოსთხოვა და უზედური იაგო ამ თამაშში ჩართული აღმოჩნდა. რა ექნა?! „შეფემა“ მატერიალური სამხილი მოითხოვა და იაგომაც არ დააყოვნა, მას უმალ მიართვა დეზდემონას მიერ დაკარგული ცხვირსახოცი...

ერთ-ერთ სპექტაკლში იაგო ლგბტ-ს ფა-

რულ წარმომადგენლად, ანუ ლატენტურ ჰომოსექსუალისტადაც კი შერაცხეს, ესაოდა, ვაჟბატონმა თვითონაც არ იცის, რომ ოტელოს ჰყვარობს და დეზდემონაზე ეჭვიანობსო. ეს ყოველივე კი განაპირობა იავოს თითქმის აშკარად არასაკმარისად მოტივირებულმა სურვილმა, გაანადგუროს ოტელოს და დეზდემონას ამაღლებული სიყვარული. დეზდემონა რატომღაც ვერ ამჩნევს, თუ ვინ არის ოტელოს ზღვარგადასული ეჭვიანობის ობიექტი. ყველაზე კრიტიკულ სიტუაციებშიც კი იგი ცდილობს დაიცვას ადამიანურად მისთვის ესოდენ სიმპათიური კასიო, რითაც ამძაფრებს ოტელოს ეჭვებს, ხოლო როცა ოტელო ორახროვნად ურჩევს სიკვდილის წინ ჩადენილი ცოდვების მონანიებას, დეზდემონა გულუბრყვილოდ და როყიოდ მიახლის, რომ ღვთის წინაშე ერთადერთ ცოდვად მავრის ცოლობა მიაჩნია. ვერაფერიშვილი დიპლომატიაა. არადა, ქალისა და მეუღლის იდეალის შესაქმნელად შექსპირმა დეზდემონას ყველა ღირსება და მათ შორის, განსაკუთრებული საზრიანობაც „დაანათლა“.

არც ის გვიკვირს, რომ რომეო და ჯულიეტა კანონიერი ჯვრისწერის შემდეგ, რაც კათოლიკური დოგმატის მიხედვით ღვთის უზუნაეს ნებად ითვლება, ნაცვლად იმისა, რომ სასწრაფოდ და სამუდამოდ შეერთდნენ, კვლავაც არაღებულურ ურთიერთობაში რჩებიან, რაც შემდგომში გამოიწვევს კიდევ მოვლენათა ტრაგიკულ განვითარებას.

მას შემდეგ, რაც მამის აჩრდილი გამოეცხადება და მოწმეთა თანდასწრებით ჰამლეტს ამცნობს ბიძამისის გაუგონარი ავკაცობის შესახებ, იგი მაინც აგრძელებს კვლევა-ძიებას ჭეშმარიტების დასადგენად, ნაცვლად იმისა, რომ დაუყოვნებლივ შური იძიოს ბოროტმოქმედ ბიძაზე. სწორედ ამ ვითარებას მოჰყვება უდალნაშულო თუ დამნაშევე პერსონაჟთა სიკვდილიანობის მთელი კასკადი. ეს მხოლოდ მკვირედი მაგალითია იმ ფარული ალოგიზმებისა, რითაც ასე მდიდარია შექსპირის მხატვრული პალიტრა. და სწორედ ეს ალოგიზმებით აღსავსე მოვლენების პარტიტურა იქცა სამსახიობო ხელოვნების მიღწევათა ქვაკუთხედად. მსოფლიოს ყველა კუთხე-კუნჭულში დიდი მსახიობები ისტორიაში ადგილს იმკვიდრებდნენ სწორედ შექსპირული როლების განსახიერების წყალობით. განსაკუთრებით ეს ითქმის შექსპირის მესამე პერიოდის (1600 – 08) სასცენო ქმნილებათა შესახებ, რომელთა შორისაა „ოტელო“ და „ჰამლეტი“, „მეფე ლირი“ და „მაკბეტი“. ამავე პერიოდში დაინერა „ანტიონიუსი და კლეოპატრა“, კორიოლანი, ტიმონე ათენელი. ვფიქრობ, რომ გარემოებათა თანხვედრამ, კერძოდ, იმ ვითარებამ, რომ ალორძინების ეპოქაში ქალის როლებსაც მა-

მაკაცები განასახიერებდნენ, ერთგვარად შეასუსტა შექსპირის ყურადღება ქალების როლებისადმი. მას არ შეუქმნია პიესა, სადაც მთავარი მოქმედი გმირი ქალი იქნებოდა. ამის მიუხედავად, დღესაც უაღრესად პრესტიჟულად ითვლება ლედი მაკბეტის, ჯულიეტას, დეზდემონას, კატარინას, პორციას როლების მაღალ დონეზე შესრულება. ნორვეგიელმა შექსპირმა, ჰენრიკ იბსენი მყავს მხედველობაში, სცადა შეეფსო ეს ხარვეზი და ნაწილობრივ მოახერხა კიდევ, მაგრამ არქეტიპების შექმნაში შექსპირს მაინც ვერ გაუტოლდა.

რალაც სხვა, ვიტყვოდი გრძობად-მენტალური სიახლოვე აღმოაჩნდა ქართულ თეატრს შექსპირის ქმნილებებთან მიმართებაში. მხედველობაში მაქვს არა მარტო ცნება – ქართული შექსპირიანა, რამეთუ ნებისმიერი კულტურული ერის წარმომადგენლებს თავიანთი შექსპირიანა აქვთ, არამედ პირველ ყოვლისა, ის გასაოცარი რეზონანსი, რასაც ქართული სცენის ოსტატებსა და ქართველ მსახურებელში იწვევდა და დღესაც იწვევს შექსპირული ხედვის სისასტიკე და მოვლენათა დრამატული აღმავლენა. შემთხვევითი როდია ჩვენში გავრცელებული მთარული გამოთქმა, რომ შექსპირმა ორ ენაზე დანერა თავისი დრამატული ქმნილებანი – ინგლისურად და ქართულად. და მართლაც, ივანე მაჩაბლის და ვახტანგ ჭელიძის თარგმანები დედნის კონგენიალურია, რამეთუ მათში მთლიანად შენარჩუნებულია შექსპირის გრძობათა ბუნება, ლექსიკური სიმდიდრე და დრამატული პოეტიკა.

ახლა ის ვიკითხოთ, როგორ ხვდება შექსპირის საიუბილეო თარიღს თანამედროვე ქართული თეატრი. ხომ არ მიეცა იგი დავინყებას? არათუ დავინყებას მიეცა, პირიქით, ერთი შეხედვით, კიდევ უფრო მიმზიდველი გახდა, რამეთუ პერმანენტულად ფიგურირებს როგორც დედაქალაქის თეატრებში, ისე მის ფარგლებს გარეთაც. მაგრამ... არა თავად შექსპირი, არამედ მხოლოდ მისი აჩრდილი. შესაბამისად, მისი პიესების დასახელებები ასე ჟღერს: „ტრაქტატი ცხვირსახოცის შესახებ“ (საქმეში ოდნავ ჩახედული მკითხველიც კი უმალ მიხვდება, რომ ამ „ტრაქტატის“ შექმნა „ოტელოს“ აჩრდილის დამსახურებაა).

„გონზაგოს მკვლელობა“ (ძნელი მისახვედრი არაა, რომ აქ „ჰამლეტის“ აჩრდილი ცდილობს „სათაგურის სცენით“ კლავდიუსი კი არა, ჩვენ გვამხილოს), „ჰამლეტი. com.X“ (თვითონ ემშაკიც ვერ მიხვდება, რომ აქ ჰამლეტის აჩრდილი მოვლენილია კომიქსის მორთულობით). „ჰამლეტიკა“ (ჰამლეტის მოფერებითი სახელი არ გეგონოთ, აქ ბოლოსართი „იკა“ ნასესხებია ისეთი უცხოური ტერმინებიდან, როგორიცაა ავტომატიკა, ავთენტიკა, აერობიკა და ა.შ.). „ჩემი ჰამლეტი“ (არ

გეგონოთ, რომ ჰერტრუდა ეფერება თავის უბედურ შვილს. მას მხოლოდ რეჟისორი ეფერება...).

ხშირად იდგმება, აგრეთვე, „როგორც გენებოთ“ ანუ იგივე „შობის მეთორმეტე ღამე“. მაგრამ უფრო უპრიანი იქნებოდა ამ სპექტაკლებს რქმეოდა „როგორც მენებოს“, რამეთუ ამ დადგმებს, ისევე როგორც მის მსგავსს, ცოტა რამ აქვთ საერთო შექსპირის ქმნილებასთან. ანუ შექსპირის აჩრდილი შენუხებულია მხოლოდ ერთი განზრახვით — იგი ბრენდია და თავისთავად აქვს მიზიდულობის ძალა. ხოლო დანარჩენი თავსატეხად არ ღირს. ზუსტად იგივე სურათი გვაქვს „მაკბეტთან“ მიმართებაში. ახლა კი ის ვიკითხოთ, რა იმალება რეჟისორების მხრიდან შექსპირის ასეთი „ამოჩემების“ უკან? მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი თავისა და საკუთარი რეჟისორული ხელნერის დემონსტრირების სურვილი და თანაც არა მარტო ქართულ, არამედ მსოფლიოს თეატრალურ სივრცეში. და სწორედ ამ განზრახვასთან მიმართებაში წარმოიშობა რეჟისორთა საინტერესო კლასიფიკაცია. ვინ არის იგი, ჩვეულებრივი შოუმენი, რომლის მიზანია მაყურებელი განაცვიფროს რეჟისორული გამომგონებლობით, თუ ხელოვანი-მისიონერი, რომელიც მოწოდებულია გამოამზეუროს ერისა თუ კაცობრიობის სატიკვარი, აღძრას მაყურებელში საუკეთესო გრძნობები და ემოციები, წარმართოს მათი ფიქრი უმნიშვნელოვანესი პრობლემებისკენ.

გასული საუკუნის 70-იან წლებში შექსპირის პიესის ვერსიფიკაციის საუკეთესო ნიმუში შექმნა ჰაინერ მიულერმა სახელწოდებით „ჰამლეტი-მანქანა“, რომელშიც პირდაპირ მიუთითა, რომ სიმართლის, ნესიერებისა და სამართლიანობის მაძიებელი ჰამლეტი დევრადირებულ საზოგადოებაში სიკვდილის ინსტრუმენტია და სხვა არაფერი. პიესის ავტორად მიულერმა საკუთარი თავი გამოაცხადა, რითაც ხაზი გაუსვამს გარემოებას, რომ იგი „ჰამლეტის“ პარადიგმას ქმნის და არა სცენურ მოდიფიკაციას. მთავრულ ისტორიაზე პარადიგმის შექმნა საყოველთაოდ გავრცელებული და აპრობირებული მხატვრული ხერხია. მასში ფაბულა და პერსონაჟი ახლებურადაა გაშიფრული და არსად არის გამოყენებული პირველწყაროს ტექსტი.

სულ სხვა სურათი გვაქვს ქართულ სინამდვილეში. შექსპირის ტექსტის ნაგლეჯები შენარჩუნებულია, თუმცა კი არც ამბავს და არც პერსონაჟებს საერთო აღარაფერი აქვთ პიესის პირველწყაროსთან. დედნის ასეთ გადაკეთებას წარსულში მხოლოდ ბალაგანური თეატრები მიმართავდნენ და ისიც მხოლოდ ნაწარმოების პაროდირების განზრახვით. აკადემიური თეატრი, ბუნებრივია, ასეთ რამეს ვერ იკადრებს. შედეგად ვღებულობთ სრულ

გაუგებრობას როგორც სათქმელის თვალსაზრისით, ისე ჟანრობრივადაც. განმიმარტოს ვინმემ, ვის რა შავ ქვად სჭირდება ასეთი დადგმები?

თეატრი თავისთავად არის მრავალდარგოვანი, მრავალჟანრობრივი და მრავალსახოვანი ხელოვნების დარგი. ბალაგანს, სამოედნო წარმოდგენებს, ბულვარულ და საბაზრო თეატრებს თავისი განკერძოებული ადგილი ეჭირათ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და მათ გარეშე თეატრალური კულტურის ისტორია წარმოდგენილიცაა. მაგრამ სრულიად გაუგებარია, რა დააშავა აკადემიურმა თეატრმა?! ნუთუ სავალდებულოა, რომ კლასიკური რეპერტუარი ასე გავასანყლოთ და გავაიაფოთ?! რითია გამართლებული ზედპირულ გამართობ-სანახაობრივსა და კლასიკურ ნორმებს შორის წყალგამკვეთის ასეთი უმოწყალო მოშლა?!

ხელოვნების მიზანია ეძიოს ჭეშმარიტება როგორც ადამიანის რაობის შესასწავლად, ასევე საუკეთესო ჰუმანისტური ფასეულობების დასამკვიდრებლად. ეს ყოველივე საჭიროა საზოგადოებრივი ცხოვრების უკეთ გასაცნობიერებლად და ბოლოს, მის უკეთ მოსაწყობად. ამასთანავე, სწორედ ამ ძიების პროცესში ხდება თვით ხელოვანის სწრაფვა სრულყოფილებისაკენ, რისკენაც იგი მოუწოდებს თავისი მრევლსაც ანუ მსმენელს, მნახველს, მაყურებელს. სწორედ ეს ქმნის ხელოვანის მთავარ მოქალაქეობრივ და ჰუმანისტურ პათოსს. აკადემიური თეატრები მხოლოდ თავის სიღრმით და მნიშვნელობით განსხვავდებიან ბალაგანური თეატრებისაგან. ნუთუ ამ ელემენტარულ ჭეშმარიტებას მტკიცება სჭირდება?!

თანამედროვე ქართული თეატრისთვის შექსპირი უფრო მეტად საინტერესოა როგორც თეატრალური არტიფაქტი და არა საყოველთაო მითოსების შემქმნელი. რეჟისორები შექსპირულ სიუჟეტებს იყენებენ საკუთარი რეჟისორული ფანტაზიის წარმოსაჩენად. რა არის ეს? მოდერნიზმით გატაცება? თეატრალური ეზოთერიკის ძიება?! მათი ღრმა რწმენით, შექსპირის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციებიც კი ძველმოდური გართობაა და სხვა არაფერი. აი, თუკი ამბავს ისე გააბუნდოვნებ, რომ ეშმაკის გარდა ვერაფერს ვერაფერს მიხვდება, თუკი ვერც ერთი სულიერი ვერ გაიგებს ვინ ნავიდა, ვინ მოვიდა, ვის ვისთან რა პრეტენზიები აქვს, ვის ვინ უყვარს ან ვის ვინ სძულს, თუკი სცენაზე ყველაფერს ღრმა გაუგებრობის ნისლში ვახვევ, აი, ეს იქნება მაიხლოება თეატრალურ მისტიკასთან, მეტაფიზიკურ თეატრთან. თანამედროვე მაყურებელს, თურმე, აღარ აინტერესებს კონფლიქტების არსი. განა აშკარა არაა, რომ ადამიანის ფსიქიკაში ქექვამ თურმე

ვერავითარი შედეგი ვერ გამოიღო. ადამიანი, თურმე, ისეთივე გამოცანად რჩება, რა გამოცანადაც მოველინა ქვეყნიერებას უხსოვარი დროიდან. თურმე ვერავინ ვერასოდეს განსაზღვრავს, რა მოტივები ან რა სტიმულები ამოძრავებს მის ქცევასა და მოქმედებას. მხატვრული რეალობის შექმნაც თურმე ამას გულისხმობს, — მთლიანად მოვწყდეთ რეალობას და მეტაფიზიკური თეატრის უფსკრულში გადავიჩეხოთ. ყოველივე ამის გამართლება ასე გამოიყურება: შექსპირმა შექმნა თავისი დროის შესატყვისი მხატვრული რეალობა, ახლა ჩვენი ჯერია. შიშველი რეჟისურა! აი, რა ყოფილა ჩვენი დროის კატეგორიული მოთხოვნა...

„მოქმედებად მე ის მიმაჩნია, რასაც სცენიდან ვაჩვენებ. დღეს ნებისმიერი ისტორია ბანალურად ჟღერს, თუკი იგი არ იქნება მონოდებული განსაკუთრებული რეჟისორული ხერხებით“ — ამაყად დეკლარირებენ თანამედროვე რეჟისორები.

„რა არის პიესა? ამბავი ასახული დიალოგების შემნობით? ეს ყოველივე ლიტერატურული მანიპულიაციებია და პროზისთვის დამახასიათებელი პასაჟები. თანამედროვე მაყურებელს აინტერესებს არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ როგორ და რა ხერხებით გადმოსცემ ყველასათვის ცნობილ ან თუნდაც უცნობ ისტორიას. ფაბულა? სიუჟეტი? ეტყობა, არ გსმენიათ თანამედროვე მოდური გამოთქმა: „ყოველივე, რაც კონკრეტულია, ნაკავია.“ დღეს მორალის ქადაგებით ვერავის გააკვირვებ და მხოლოდ გულუბრყვილო ადამიანის სახელს მოიხვეჭ. რას გვაძლევს გაუთავებელი საუბარი ადამიანის ნაკლოვანებათა შესახებ? ადამიანი არ იცვლება და დროა განვთავისუფლდეთ მისი გარდაქმნის ილუზიისაგან.“ აი, ასეთია თანამედროვე ქართველ რეჟისორთა ლაღადისი.

კეთილო რეჟისორებო, ნუთუ, ვერ გრძნობთ, რომ ლიტერატურული სანყისის უგულვებელყოფით გულდაგულ და მეთოდურად ასამარებთ სამსახიობო ხელოვნებას?

ამ შეკითხვაზე პასუხი მარტივია. მე თურმე ვლავარაკობ იმაზე, რაც იყო, და არა იმაზე, რაც არის. დღეს მსახიობი რეჟისორისთვის ცოცხალი მარიონეტია, რომელმაც უყოყმანოდ უნდა შეასრულოს მისი მითითება. როლში გარდასახვა, რეალური მეტყველება, პლასტიკა და ჟესტი — მოსაწყენი სანახაობაა. ამდაგვარი ანაქრონიზმები ჩვენ არ გვჭირდება. მთავარია მსახიობმა აღიქვას დადგმის სტილი და გააამჟღავნოს ამ სტილში იმპროვიზირების უნარი. დრამატული თეატრი მოკვდა. ახლა მხოლოდ მისი პანაშვილია საინტერესო.

ჰო, მაგრამ, ჩვენს ქვეყანაში არსებული ამჟამინდელი ვითარება განა გვაძლევს ასე-

თი ფუფუნების უფლებას?! ორი საუკუნის განმავლობაში სატელიტურ მდგომარეობაში მყოფი ჩვენი ქვეყანა ძლივს ეღირსა დამოუკიდებლობას და ამ თვითგამორკვევის გზაზე უამრავ და ურთულეს პრობლემათა წინაშე აღმოჩნდა. ვინ, თუ არა საზოგადოებრივ ტრიბუნად წოდებულმა თეატრმა, უნდა გაიზიაროს მისი სატყვიარი, თავისი სიტყვა და ფიქრი შეაშველოს...

შენც არ მომიკვდე. ერთადერთი, რაც რეჟისორებს მართლა ანუხებთ, მაღალი რეიტინგის მოპოვებაა. პრობლემები კი პოლიტიკოსებმა გადაჭრან, თეატრი, მათი აზრით, აქ არაფერ შუაშია.

ცდებით, მეგობრებო, მწარედ ცდებით! თეატრი ყოველთვის იყო შუამავალი ცხოვრებისეულ პრობლემათა გადაჭრის გზაზე. სწორედ თეატრს ევალებოდა და დღესაც ევალება საზოგადოების სატყვიარის, ღია თუ ფარული იარების აღმოჩენა და მხილება. და ვინ უნდა იყოს ამ საქმეში თეატრის ერთგული თანამგზავრი და მისი გულის მესაიდუმლე? ყველასაგან მივიწყებული და ისტორიის სანაგვეზე ადგილმჩიენი დრამატურგი. სწორედ დრამატურგია ის ხელოვანი, ვინც ასაფრენ აპარატს უქმნის თეატრს. რეჟისორის დანიშნულებაა ასაფრენი ზოლის შექმნა. მსახიობი კი შტურვალთან დგას და ყველაფრის გვირგვინად გვევლინება. ასეთია თეატრის კლასიკური მატრიცა. დრამატურგის უგულვებელყოფით კი ვღებულობთ... უაპარატო ფრენას, ფრენას საკუთარ წარმოსახვაში ანუ პირწმინდა სიცარიელეს. გასძახებ სიცარიელეს: თეატრი დიდია! სიცარიელე გიპასუხებს: თეატრი დიდია! რადგან სიცარიელის ხმა ექოა და სხვა არაფერი. იცანით, ალბათ, ვადმი კოროსტილიოვის სიტყვების პერიფრაზი პიესიდან „ასი წლის შემდეგ“, რომელთაც გასაოცარი სიღრმით და გზნებით წარმოთქვამდა ოთარ მეღვინეთუხუცესი. აი, ასეთსავე სინანულს იწვევს დღეს თეატრის სიცარიელე...

მოდერნიზაციისა და მოდიფიკაციის სტადიაში მყოფი თანამედროვე ქართული რეჟისურა კვლავაც დაჟინებით ცდილობს ბრენდებად ქცეული შექსპირული ნაწარმოებები საკუთარი ფანტაზიის გაშლის მასალად გამოიყენოს. სწორედ რომ მასალად, რადგან გარდა პერსონაჟების სახელებისა და ტექსტის ფრაგმენტებისა, ამ დადგმებში შექსპირული აღარაფერია შენარჩუნებული. ამაზე ქართველი რეჟისორების პასუხი ასეთია: „ღიახ, თანამედროვეობას თვალი უნდა გავუსწოროთ. მაყურებელი თეატრში მოდის იმის სანახავად, რასაც ვერც წიგნში წაიკითხავს და ვერც არათეატრალურ სანახაობებში ნახავს. ჩვენ ვეძებთ თეატრის დამოუკიდებელ ენას და ამ ძიებაში შექსპირი და საერთოდ

კლასიკა ჩვენი ყველაზე ახლო მოკავშირეა.”

ჩვენმა თანამედროვეობამ კიდევ ერთხელ დაადასტურა უარყოფის უარყოფად წოდებული დიალექტიკის კანონის ურყევობა. ეს კანონი რეალობაში გამოიყურება როგორც განვითარების სამი ეტაპი: თეზა, ანტითეზა და სინთეზი. მსოფლიოს თეატრალური ხელოვნება ახლა სინთეზის სტადიაში იმყოფება და ეს მდგომარეობა პოსტმოდერნიზმად იწოდება. რატომ არ გვინდა ამ პრაქტიკის გაზიარება?

ამაზე თანამედროვე ქართველი რეჟისორების პასუხი ასეთია: „ნუთუ ვერ ხვდებით, რომ დღეს აღარც თქვენი იზმები აინტერესებს ვინმეს და აღარც ფილოსოფიური კატეგორიები. ჩვენ უაღვირო (ანუ აღვირახსნილ) ეპოქაში ვცხოვრობთ.“

პოსტმოდერნიზმმა ყოველივე საუკეთესო ისესხა წარსული გამოცდილებიდან. მან შეითავსა, ერთი შეხედვით, საპირისპირო მხატვრული ტენდენციები – მითოსი და ყოველდღიურობა, რეალიზმი და მოდერნიზმი, მასკულტურა და ელიტურობა, ნატურალიზმი და სტილიზაცია, ასახვის კონკრეტული და ყოველისმომცველი მისტიციზმი. კვლავაც აქტუალურია არქეტიპების სიმრავლე და კვლავაც ძალაშია მოულოდნელი ფსიქოლოგიური თუ სოციალური აქცენტები. და ვინ გამოდგა ის ავტორი, ვინც თავის თავში მთლიანად შეითავსა ეს, ერთი შეხედვით, ურთიერთდაპირისპირებული ცნებები? ისევ და ისევ შექსპირი, ისევ და ისევ ალორძინების ხანის ტიტანი, რომლის დრამატული თხზულებანი მოიცავს მთელ სამყაროს. და აკი ყველა დროის ფავორიტად გვევლინება კიდევც.

თანამედროვე რეჟისორების არგუმენტები ასე გამოიყურება: „ნუ დაივინყებთ იმას, რომ რეჟისურა, ისევე როგორც ხელოვნების ყველა დარგი, აგებულია ჩემპიონატის პრინციპზე. სანამ მე ჰამლეტის, რომეოს და მეფე ლირის ფსიქიკაში ვიქექები და მაღალ ზნეობას ვქადაგებ, ჩემი კოლეგა სრულიად მარტივი საშუალებებით მოიპოვებს მაღალ სტატუსს და ჩემზე უკეთესი რეჟისორის რეიტინგს. შედეგად, იგი დამკვიდრდება საუკეთესო თეატრში და იმუშავებს საუკეთესო მსახიობებთან, მე კი აღმოვჩნდები თამაშგარე მდგომარეობაში. რატომ უნდა მანყოფილს ასეთი პერსპექტივა?!“

გამოდის, რომ სარეჟისორო კარიერას შემოქმედებაზე მაღლა აყენებთ. მეორეს მხრივ, რა თქმა უნდა, მაძიებელ, უმაღლეს თეატრალურ ფასეულობებზე ორიენტირებულ რეჟისორებს საზოგადოებრივი ინსტიტუტები უნდა იცავდნენ. ამისთვის არსებობს კულტურის სამინისტრო, თეატრალური საზოგადოება და ჯერ კიდევ შემორჩენილ პროფესიონალ კრიტიკოსთა არცთუ მცირერიცხოვანი რაზმი.

ნუ დაგვავინყდება, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ პოსტსაბჭოური ცნობიერების ზეგავლენის ქვეშ ვიმყოფებით. ანარქია, ქაოსი მომრიგებლად და მომწესრიგებლად ვერ გამოდგება. დირექტივებს მიჩვეულ ქვეყანაში აუცილებელია კულტურის მყარი კონცეფციის შემუშავება. თეატრალური ხელოვნება თავზე გვექცევა და ირგვლივ კაცი განმკითხავი არ არის. ქართული თეატრი იძირება, მეგობრებო, და შექსპირის აჩრდილის მოხმობა მას ვერ გადაარჩენს...

მესხეთის თეატრის პრობლემა

— ახალი კადრები



2013-2014 წლის თეატრალური სეზონი მესხეთის თეატრს არ დაუხურავს. მთელი ივლისი და აგვისტოს პირველი ნახევარი, თეატრის ადმინისტრაცია, შემოქმედებითი და ტექნიკური პერსონალი ერთდროულად რამდენიმე ინიციატივის განხორციელებაზე მუშაობდა, მაგალითად: ვაჟა ნიკოლაშვილის საბენეფისოდ მომზადებულ „იეთიმ გურჯზე“, „ანტიგონეს“ სოსო ნემსაძისეულ ინტერპრეტაციაზე, იოსებ ბაკურაძის მიერ შერჩეულ კომედიაზე „მატარებელი მოდის“ (პიესის ავტორია ხრისტო ბოიჩევი), გასტროლების ორგანიზებაზე როგორც რეგიონში, ისე ქვეყნის ფარგლებში, თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალში მონაწილეობაზე და ა.შ.

საზღვრისპირა და ეთნიკური უმცირესობების სიმრავლით გამორჩეულ რეგიონში კულტურული პროცესი ძირითადად თეატრის ირგვლივ მისი უშუალო მონაწილეობითა და ძალიან ხშირად მიმდინარეობს, რაც დღემდე გადაუჭრელი პრობლემების ფონზე იოლი არ არის. მისი ხელმძღვანელობის და შემოქმედებითი პროცესების წარმართვის უფლება უპირველესად სამხატვრო ხელმძღვანელის - ლია სულუაშვილის ხელშია (დირექტორია ირაკლი ათუნაშვილი, მთავარი რეჟისორი - ზურაბ სიხარულიძე), რომელსაც სხვადასხვა საკითხზე გავესაუბრეთ:

- მმართველის თანამდებობიდან სამხატვრო ხელმძღვანელი გახდით. რა შეიცვალა და რა დარჩა მოუგვარებელ პრობლემად?

ლ. ს. - მნიშვნელობა არა აქვს რა მერქმევა, მმართველი თუ სამხატვრო ხელმძღვანელი. ადრეც თეატრს ვემსახურებოდი და ახლაც. სამსახარო ის არის, რომ დღესაც მთავარი პრობლემა არის თეატრისა და ქართული სიტყვის გადარჩენა მესხეთში. შეიძლება ყოველ წელიწადს, ვიდრე სეზონი დაიხურება, ხელიდან გეცლებოდეს მსახიობი, რომელზეც ლამის მთელი რეპერტუარია აგებული? ეს არის საკითხი, რომელიც წლებია გვანუხებს. განხორციელებული სპექტაკლების გადასარჩენად ხშირად ხელახლა ვინყვებთ ახალი მსახიობის მოძიებას. რატომ ხდება ასე? იმიტომ, რომ მსახიობებს ელემენტარული პირობები არა აქვთ. რომ ჩამოვიყვანო, სად ვაცხვოვრო? ან თეატრში უნდა დავტოვოთ ან ბინა უნდა ვუქირაოთ, რისი საშუალება არც თეატრს აქვს და არც მსახიობის ანაზღაურება არის იმხელა, რომ თვი-

დან თვემდე თავი გაიტანოს. თავის გატანაზე თუ მიდგა საქმე, რალა ახალციხეში წამოვა, ადგება და იქნება თბილისში, ან თუ შორს უნდა წავიდეს, ბარემ ქუთაისში ან ბათუმში წავა, სადაც რეალიზების მეტი საშუალება აქვს, რამდენადაც დიდი ქალაქებია. მესხეთში კი ხელოვანი სრულ ვაკუუმშია, მუშაობა არც ტელევიზიაში შეუძლია, არც რადიოში, არც რეკლამებში გადაიღებენ. ამიტომაც გარბის ერთ-ორ წელიწადში ყველა. კადრები!!! მათი დამაგრების საკითხი ახალციხის თეატრის უმთავრესი პრობლემაა.

- მსახიობების შენარჩუნების საკითხი რომ განვავრცოთ, როგორია მათი მდგომარეობა, სამუშაო პირობები და ა.შ.

ლ. ს. - როცა თეატრის სრულფასოვნად ფუნქციონირებისთვის აუცილებელია რომელიმე კონკრეტული მსახიობის ადგილზე ყოფნა და მუშაობა, მას უფრო მეტი ყურადღება და ხელშეწყობა სჭირდება, უპირველესად ფინანსურად. თორემ, როლებით მსახიობები განებვირებულები არიან. წელიწადში 7- 8

პრემიერას ვუშვებთ - ესეც გაჭირვების გამო და არა დალხინებული ცხოვრებისგან. აქ არის მრავალენოვანი მოსახლეობა. აქედან პოტენციური მაცურებელი არის ქალაქის ნახევარი. ამ ნახევრიდანაც ზოგი ბავშვია, ზოგიც - მოხუცი, ზოგიც კიდევ ისეთი, რომელიც თეატრზე დიდად არ გიჟდება და საბოლოოდ გრჩება ადამიანთა გარკვეული ჯგუფი, რომელსაც ერთი და იგივე სპექტაკლს მხოლოდ ორჯერ და სამჯერ თუ შესთავაზებ. მერე რა ვქნათ? გაჩერდეთ? კი ბატონო, დავატარებთ სოფლებში, მაგრამ სისტემატიურად თუ ვერ წარმოვადგენთ, სპექტაკლი კვდება. რა უნდა ქნან მსახიობებმა? დომინო ითამაშონ? ამის საშუალებას არც ერთს არ ვაძლევ. მინდა სულ ფორმაში იყვნენ. ამიტომაც ვანანილებ 60 ათასს მცირე ჰონორარებსა და სადადგომოზე, რომ მაცურებელს პრემიერები ხშირად მივანოდო და ისინი არ დაეკარგო. ასეთ დროს მეტი დატვირთვა მოდის მსახიობზე და 5 - 6 როლიდან როლში ხშირად ისე გადადის, რომ ფიქრის საშუალება არ ეძლევა. არადა, მსახიობი რომ არ გამოიფრთოს, მას აუცილებლად სჭირდება პაუზა, რათა ხელახლა აივსოს. როგორ ფიქრობთ, ეს არ მოქმედებს ხელოვანზე? რა თქმა უნდა მოქმედებს!

- ზემოთ აღნიშნული პრობლემები წლებია განუხებთ. რაში ხედავთ მათი დაძლევის და მდგომარეობის გაუმჯობესების გზას?

ლ. ს. - ბევრი მიფიქრია, მიმსჯელია მონვეულ თუ მეგობარ რეჟისორებთან და ერთ-ერთი გამოსავალი შეიძლება იყოს მცირე სცენის შექმნა. დიდი დარბაზი 540 ადამიანზეა გათვლილი და ზამთარში ვერ ვათბობთ, სიცივეს გამათბობელი ვერ ერევა და მაცურებელიც დარბაზიდან გაღიზიანებული უფრო გადის, ვიდრე ნასიამოვნები. აი, ზაფხულში კი პარტერში ჯდომას არაფერი სჯობს, ისე გრილა. გარდა ამისა, არ გვაქვს შტატები, რომელთა არსებობაც, ვფიქრობ, შემოქმედებით პროცესს სასიკეთოდ წაადგება. მაგალითად, არ გვყავს დასის გამგე, ლიტერატურული ნაწილი, არ ფუნქციონირებს საზოგადოებასთან ურთიერთობის სამსახური და მუზეუმი, არც მთავარი მხატვარი გვყავს, რომელიც აღნიშნულ მიმართულებას გაუნედა ხელმძღვანელობას. ყოველივეს მოგვარება დაკავშირებულია ფინანსებთან. ამის გარეშე მუშაობა თვითდინებით წავა. ყველაფერს საკუთარი შემოსავლებიდან ვიხდით, იგივე კომუნალურ ხარჯებს, გაზიდან დანყებული წყლისა და მინის გადასახადით დამთავრებული. არადა ვიცი, რომ არსებობს თეატრები, რომლებსაც კომუნალურ ხარჯებსაც უზდიან, სადადგომოსაც და ფესტივალებზე გასამგზავრებელსაც. ჩვენ გვაქვს მხოლოდ საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მიერ გამოყოფილი

250 000 ლარი, რომელიც ხელფასებში მიდის და 60 000, რითაც სპექტაკლებს ვდგამთ. დანარჩენი ხარჯები - საგასტროლო თუ საფესტივალო, ყველაფერი თვითონ უნდა დავფაროთ. დადგმულა კარგი წარმოდგენები, გვექონია მათი დედაქალაქში წაღების და მაცურებლისთვის ჩვენების სურვილი, მაგრამ ვერ განგვიხორციელებია, რადგან ვანყდებით პრობლემებს, რომლებიც წლიდან წლამდე არ იცვლება.

- შემოქმედებითი პროცესის გამოცოცხლების, მაცურებლის მოზიდვისა და დაფინანსების მოძიების რა საშუალება არსებობს?

ლ. ს. - ქალაქში ნამდვილი დღესასწაული იყო, როდესაც ვანყობდით ეროვნული დრამატურგიის ფესტივალს. ორჯერ ჩავატარეთ და მაშინ თბილისის თეატრების ახალციხეში ჩამოსვლაზე თბილისის მერიამ იზრუნა, რაიონებიდანაც საკუთარი სახსრებით ჩამოვიდნენ თეატრები და მართლაც დიდი ზეიმი იყო. ასეთი ინიციატივების განხორციელებას ადგილობრივები მონყურებულები არიან. ამიტომაც ძალიან მინდა ფესტივალის მესამედ ჩატარება, სავარაუდოდ ოქტომბერში. ძალიან კარგია ფესტივალების ორგანიზება თბილისში, მაგრამ რეგიონებშიც აუცილებელია. ამიტომ გამიხარდა სოსო ნემსაძის მიერ „კომედიის ფესტივალის“ დაარსება გორში. თეატრების მუშაობა თუ არ გაიშალა, ვერც მსახიობი გაიზრდება, ვერც რეჟისორი, ვერც მაცურებელი და ვერც კრიტიკოსი. მოსახლეობას საზრდო ჭირდება. კარგია, როცა ფინანსურად ისე ხარ უზრუნველყოფილი, რომ ბილეთის გაყიდვაზე არ ხარ დამოკიდებული და მოსანვევებზე თამაშობ, მაგრამ მესხეთის თეატრს ამის ფუფუნება არა აქვს. დაახლოებით 135 კილომეტრშია გორი ახალციხედან, იქ ჩასვლა და ფესტივალში მონაწილეობა კი, იმის გამო, რომ ტრანსპორტი ვიქირავებთ, დეკორაცია განვაახლებთ, გადავაკეთებთ კოსტიუმები, ერთი მსახიობისთვის, რომელიც ფენმძიმედაა, საერთოდ თავიდან შევიძინებთ, დაგვეხარჯა 1000 ლარზე მეტი, რომელიც შემოდგომის კომუნალურ გადასახადებს უნდა მოაკლდეს. მეტის საშუალება რომ იყოს, მუშაობისთვის უფრო ხელსაყრელ პირობებს შევქმნიდით. არავისი მშურს, მიხარია, როცა თეატრები საკმაოდ კარგად არიან დაფინანსებული და მუშაობენ. არავის ვეხები, მაგრამ ძალიან მინდა რომ მესხეთის თეატრსაც ჰქონდეს ხელშეწყობა. სამხატვრო ხელმძღვანელები ავგარჩიეს, მაგრამ პრობლემები არ იძვრის. ახალი კადრი ვერ მომყავს, ძველს გაუშვებ და ატყდება ერთი ამბავი. იყოს ძველიც, მაგრამ ახალი ხომ უნდა შემოიმატო? ახალს ბინა და ხელფასი უნდა. სამი ოთხი 600-700 ლარიანი

შტატი რომ მქონდეს და მსახიობს საცხოვრებლით ვაკმაყოფილებდე, არ მოვა? როგორ არ მოვა, რამდენია დაუსაქმებელი. ძალიან კარგად მესმის რამხელა პატივია, როდესაც გაბარებენ თეატრს, მით უფრო ასეთ რთულ რეგიონში, მაგრამ „პატივი“ ისე არ უნდა დაგანვეს, რომ გაგსრისოს.

- რას გვეტყვი რეპერტუარზე?

ლ. ს. - მუშაობას, როგორც წესი, აპრილიდან ვიწყებთ, რადგან მხოლოდ ამ დროიდან შეიძლება სცენაზე დადგე ისე, რომ არ გაიყინო. აპრილიდან მოყოლებული წლის ბოლომდე 8-9 სპექტაკლი გვექნება დადგმული. რა ამბავია, ფაბრიკააო, იკითხავთ, მაგრამ სხვა გამოსავალი არ გვაქვს. მსახიობი და მსახიობი თუ რამდენიმე თვე დაასვენე, აღარ მოვა. ყოველთვის ვცდილობთ მოვინვიოთ ნიჭიერი და გამოცდილი რეჟისორები. მოლაპარაკება გვქონდა თემურ ჩხეიძესთან, რომლის ახალციხეში ჩამოსვლა ნამდვილი მოვლენა იქნებოდა. საბოლოოდ მოხდა ისე, რომ ბ-მა თემურმა ჩამობრძანება ვერ შეძლო. ვიმედოვნებ, ჩანაფიქრს მომავალ წელს მაინც განვხორციელებთ. თანამშრომლობის სურვილით რამდენჯერმე გიზო ჟორდანიასაც მივმართე, მაგრამ მოლაპარაკება არ შედგა. სხვა მხრივ, ალბათ არ დარჩენილა რეჟისორი, რომელსაც ბოლო 15-20 წლის განმავლობაში მესხეთის თეატრში არ ემუშავა. გამოცდილების პარალელურად, არენას ახალგაზრდებსაც ვუთმობთ.

- სხვა თეატრებთან თუ თანამშრომლობთ?

ლ. ს. - ვერა და ვერ შევიკრიბეთ სამხატვრო ხელმძღვანელები, რომ ერთმანეთს დაველაპარაკოთ და თანამშრომლობის გზები დავსახოთ. უკვე მოველაპარაკე ჭიათურის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, რეჟისორ მამუკა ცერცვაძეს, რომლის მიერ ახალციხესა და ჭიათურაში განხორციელებული „წვიმის გამყიდველი“ თეატრებს ერთმანეთში მსახიობების გაცვლის საშუალებას მისცემს.

- რეგიონის თეატრებისთვის იოლი არ უნდა იყოს ფესტივალებში მონაწილეობა და წარმოდგენების უცხო ქვეყანაში გამართვა როგორც მატერიალური, ისე მხატვრული ხარისხის თვალსაზრისით. აღნიშნული მიმართულებით თუ მუშაობთ?

ლ. ს. - 2014 წლის ოქტომბერში მონაწილეობას მივიღებთ თბილისის საერთაშორისო ფესტივალში. ჩავერთეთ „კომედიის ფესტივალში“ და გავიმარჯვეთ კიდევ ორ მნიშვნელოვან ნომინაციაში: „გრან-პრი“ და „საუკეთესო მსახიობი კაცი“, პირველი ერგო გიორგი შალუტაშვილის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლს „მინდა კნენა გავხდე“, ხოლო მეორე — ამავე სპექტაკლში მთავარი როლის შემსრულებელს - კახა გოგიძეს. 22-

23 ივლისს მინვეულები ვიყავით ხულოსა და შუახევიში. არ გავიმართლა და გამგზავრება ვეღარ შევძელით ტრაპიზონის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე, რომელთანაც მოლაპარაკებებსაც მთავარ რეჟისორი - ზურაბ სიხარულიძე აწარმოებდა. ველოდებოდათ მონვევას, მაგრამ თანხმობა იმდენად გვიან გვაცნობეს (პროგრამაში ჩასმული რიცხვიდან სამი დღით ადრე), რომ გამგზავრება ვეღარ მოვასწარი. ასეთმა დამოკიდებულებამ, ცოტა არ იყოს, გაგვაბრაზა.

რაც შეეხება რეპერტუარს, სხვადასხვა ჟანრის წარმოდგენები გვაქვს, სარტრიდან დაწყებული ქართული დრამატურგიის ნიმუშებით დამთავრებული. მაგრამ მაყურებელს განსაკუთრებით მოწონს კომედიები და ისტორიული სპექტაკლები. გამოკითხვაში დრამას მესამე ადგილი უჭირავს. სოსო ნემსაძე უკვე მუშაობს „ანტიგონეს“ ინტერპრეტაციაზე, ახალგაზრდა რეჟისორმა იოსებ ბაკურაძემ კი წარმოგიდგინა ხრისტო ბოჩივის კომედია „მატარებელი მოდის“.

წლის ბოლოს გვიანდა მოვინვიოთ თეატრმცოდნეები და განხორციელებული სპექტაკლების განხილვა-შეფასება მაყურებლის თანდასწრებით მოვანყო. აუცილებლად ჩავატარებთ მასტერკლასებს მეტყველების კულტურაში. განვაახლებთ თეატრთან არსებული სახელოსნო, რომლის მოსწავლეებსაც ვუტარებ მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილებს. სწორედ სტუდიის მოსწავლეების მონაწილეობით დავდგი „სიზმარა“, რომელიც ერთადერთი სპექტაკლია მასზე, განუული ხარჯი რომ ამოიღო.

- როგორია ადგილობრივი ხელისუფლების წარმომადგენლების განწყობადამოკიდებულება?

ლ. ს. - ქალაქს ყავს ახალი მერი - გიორგი კოპაძე, რომელიც თეატრის ერთგული იყო ყოველთვის, მაშინაც კი, ვიდრე ავირჩევდით, მხარში გვედგა და ბევრი კარგი საქმე გავიკეთეთ. სურს ძირეულად შეცვალოს თეატრის მდგომარეობა და ვნახოთ, როგორ განვითარდება მოვლენები. მისი თანადგომისა და მხარდაჭერის დიდი იმედი მაქვს.

ჩაინერა თამარ კიკნაველიძე

თეატრი-ჟანრი-მომავალი

თეატრის ახალი

დღევანდელმა თეატრმა გააფართოვა თეატრალური ხელოვნების სივრცე, გადაიყვანა გაცხილებით მრავალფეროვან, მრავალნახნაგოვან სიბრტყეში. ერთი და იგივე წარმოდგენის დადგმა დიდ, აკადემიურ სცენაზე და „მცირე“ დარბაზში შემოქმედებითი აზროვნების განსხვავებულ მანერას ითხოვს, როგორც დადგმის მოფიქრების დროს, ასევე მოფიქრებულის განხორციელების პროცესში.

ეს პრობლემა დამდგმელი ჯგუფის ყველა წევრს ეხება — რეჟისორსაც, მხატვარსაც, კომპოზიტორსაც და, რა თქმა უნდა, მსახიობს, იმიტომ რომ შინაარსის გათამაშება „სცენის ჩარჩოსა“ და „ჩარჩოს“ გარეშე სივრცეში მაცურებელთან დამატრალურად განსხვავებულ ურთიერთობას ამყარებს. პრაქტიკულად, წარმოიშვა ახალი მიმდინარეობა თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში — განსხვავებული ფილოსოფიით, ესთეტიკით, თავისი ისტორიით, შემოქმედებითი მოღვაწეობით. ბრეხტმა განსხვავებული ფილოსოფიური აზრი შესძინა რეჟისორის პროფესიას. თანამედროვე სპექტაკლში ის უკვე კი არ შთაინთქმება აქტიორში, როგორც ამას ითხოვდა სტანისლავსკი, არამედ პირიქით, მას შთანთქავს. დღევანდელი აქტიორი არ იაზრება ჰეგემონად, მთავარ ფიგურად, არამედ კომპონენტად, რომელიც მხოლოდ გადმოსცემს თეატრალური ქმედების ავტორის — რეჟისორის ძირითად ფსიქოლოგიურ, შინაარსობრივ კონსტრუქციებს. ასეთივე მეტამორფოზა განიცადეს სხვა პერსონებმაც — მხატვარმა, კომპოზიტორმა, ქორეოგრაფმა.

ასეთმა სქემამ შემატა დღევანდელ თეატრს სანახაობითი მობილურობა, დინამიზმი, მაგრამ საგრძნობლად „გააერთიანა“ თეატრებიც, სპექტაკლებიც, მიუხედავად მათი ჟანრობრივი სპეციფიკურობისა. დრამატული თეატრისგან განსხვავებით, მუსიკალურ თეატრში გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს „გარეგანი ხერხების“ (Внешние учения — მეირჰოლდის ტერმინი) კომპლექსი. ამ „გარეგანი ხერხების“ განვითარება და ფლობა ითხოვს მსახიობისგან სპეციფიკურ „არსენალს“, რომლის გარეშე ის ვერ ჩაითვლება მუსიკალური თეატრის პროფესიონალად. მიუზიკლების პერსონაჟთა შინაგანი პრობლემატიკა იმდენად გაღრმავდა და გაფართოვდა კლასიკურ ოპერეტასთან შედარებით, რომ ხშირად უტოლდება დრამატული პიესის გმირების მრავალნახნაგობას და ავალდებულებს მიუზიკლის შემსრულებელს ფლობდეს იმ უნივერსალურ ხმას, რომელიც დამ-

ახასიათებელია ჩვენი აღმოსავლელი კოლეგებისათვის ჩინურ, იაპონურ, ინდურ თეატრებში, რომელიც უკვე ფართოდ იდგამს ფეხს დღევანდელ ევროპულ და ამერიკულ სასცენო პრაქტიკასა და პედაგოგიკაში.

ასეთივე დიდი ცვლილებები განიცადა ოპერამაც, რომლის ტრანსფორმაციამ, სპექტაკლების სტანდარტიზაციის უგულვებელყოფამ, ბოლოს და ბოლოს, „თეატრად“ აქცია, სადაც ყველა წარმოდგენას განსხვავებული, განსაკუთრებული ფორმა მიეკუთვნა. ოპერის გათეატრება გართულდა და დაგვიანდა შემსრულებლების, მომღერლების იმ მოსაზრების გამო, რომ მუსიკალურ თეატრში მთავარია მუსიკა და ვოკალი, ყველაფერი დანარჩენი უმნიშვნელოა — მეორადია. მხოლოდ ახლახან აღიარეს ოპერის, ოპერეტის მომღერლებმა თავი მომღერალ მსახიობებად და არა მხოლოდ მუსიკალური თეატრის მომღერლებად. მუსიკალური თეატრის პროფესიონალი მომღერალი მსახიობები გარდა ტექსტისა და პარტიტორებთან ურთიერთობისა, სხვა ბევრ რამეს უნდა იმასხოვრებდეს და აკონკრეტებდეს — სიმღერის ფაქტურა, მელოდია, ტექსტი, საცეკვაო ილეთების თანმიმდევრობა და პარტიტორობა დირიჟორთან, ორკესტრთან და ა.შ. ამიტომ მუსიკალური მსახიობისათვის როლის მზადების პერიოდი მეტწილად ტექნიკურია, ავტომატური. სწორედ სარეჟეტიციო პერიოდში ავტომატიზმამდე დაყვანილი ფორმა ნელ-ნელა იწყებს „გაცოცხლებას“, მაგრამ ავტომატიზმამდე ათვისებული „ნაწილები“ ვერ იღებენ დასრულებულ სცენურ სახეს, სანამ არ აინთება „ცნობიერების-სანთელი“ — („Свеча сознания“ — მეირჰოლდის ტერმინი), რომელიც აცოცხლებს და აპატიოსნებს „ავტომატიზმს“. მხოლოდ „ცნობიერების სანთლის“ გაჩირადნების შემდეგ ყველა სიტყვა, ყველა არია თუ დიალოგი „ცოცხლდება“, კარგავს დაზუთხვის ელფერს და შემოქმედებით სახეს ლებულობს, მაგრამ ეს ხდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ შემოქმედებითი ნაკადი იმ მოცულობა და სიძლიერის, იმ ინდივიდუალური მსახიობური შინაგანი ძაბვის მქონე იქნება, რომელიც გამოააშკარავებს შემსრულებლის ემოციური დამუხტვის დონეს და რომელსაც სტანისლავსკიმ „ტემპორიტმი“ უწოდა. „ტემპორიტმი“ არის შინაგანი ტალღა, რომელსაც მსახიობი უგზავნის მაცურებელს, დარბაზს; ზოგი ბევრს გზავნის, ზოგი — ნაკლებს, ზოგი — სულ არაფერს. ამის არც სწავლა შეიძლება და არც შექმნა, ამით ან იბადები, ან — არა. ეს ძალიან იშვიათი, თავისებური „ღვთის წყალობაა“,

რომელიც ყველა დიდ არტისტს ინდივიდუალური დონით ენიჭება; ასეთები იყვნენ: ხორავა, ვასაძე, ზაქარიაძე, ჭაბუკიანი, ოთარ მელვინეთუხუცესი, ვერიკო ანჯაფარიძე, სესილია თაყაიშვილი... მუსიკალურ თეატრში — ბადრი ბეგალიშვილი და თინა მერკვილაძე...

დიდმა ქართველმა მომღერალმა ზურიკო ანჯაფარიძემ მითხრა, კინორეჟისორმა დევი აბაშიძემ ყვარყვარეს როლი შემომთავაზა ფილმში და უარი ვუთხარიო; რატომ-მეთქი, შემეშინდაო, მუსიკა რომ არ ჟღერს, არ მესმის, რა გავაკეთოო.

ასეთივე საინტერესო „ნონსენსი“ დიდ ვასო გოძიაშვილთანაც დავაფიქსირე, როდესაც ბატონმა ვასომ უარი თქვა ავეტიკას როლზე მუსიკალურ თეატრში, რომელიც მის, ერთ-ერთ შედეგად ითვლებოდა მარჯანიშვილის თეატრში და განაცხადა, ორკესტრი მიშლისო, დირიჟორიც... ვიბნევი, თავს „დაკარგულად“ ვგრძნობო. ეს ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ მუსიკალური თეატრი და თეატრი მუსიკით რადიკალურად განსხვავდებიან ერთიმეორესაგან. ერთია, როცა მუსიკა ალამაზებს, ამრავალფეროვნებს წარმოდგენის მხედველობას და სულ სხვაა, როცა აყალიბებს შინაარსს, ქმნის ხასიათებს და ურთიერთობებს. დრამის თეატრში მთავარი სარეჟეტიციო ამოცანა არის შინაგანი განცდის თანმიმდევრობის დადგენა, დაზუსტება და დადგენილი პერსპექტივის გამოხატვის ადეკვატური ხერხების გამოძებნა, ხოლო მუსიკალური არტისტის სარეჟეტიციო მიზანია შინაგანი განცდის თანმიმდევრული, დამაჯერებელი ილუზიის შექმნა ადეკვატური მუსიკალური საშუალებების გამოყენებით. ასე რომ, დრამის არტისტს უფრო სჭირდება შინაგანი ტექნიკა, ხოლო მუსიკალურს — გარეგანი, თუმცა ახლა აქტიურად მიმდინარეობს ამ პრინციპული განსხვავებულის ნიველირება, რაც აუცილებლად დრამის მსახიობთა ტრანსფორმაციას გამოიწვევს — გარეგანი ტექნიკა იმატებს, შინაგანი იკლებს.

საქართველო პატარა ქვეყანაა, მაგრამ შევქმენით დიდი მასშტაბის თეატრი ამ სიტყვის ჟანრობრივი მრავალფეროვნების სრული დაცვით: მაღალი კლასის ოპერა და ბალეტი, კარგი დონის მუსიკალური თეატრი, უმაღლესი დრამატული ხელოვნება, საბავშვო და თოჯინური თეატრები. როდესაც, თავის დროზე, გიგა ლორთქიფანიძემ „ვასო აბაშიძის მუსიკალურ თეატრს“ „მუსიკალურ-დრამატულ-თეატრალური“ დაარქვა, მიუხედავად ჩვენი არგუმენტირებული წინააღმდეგობისა, რომ ეს არც მუსიკალური, არც დრამატული თეატრალური ფორმა დაგვამსგავსებს უკრაინაში გავრცელებულ გაუგებარი ჟანრის, სტილის ორგანიზაციას, რომელსაც იქ „Музычно-

Драматичны“ თეატრს ეძახდნენ, რომ ოპერეტა არის ისტორიულად ჩამოყალიბებული, დიდი ტრადიციების მქონე, მეცნიერულ ფუნდამენტზე დაყრდნობილი ევროპული თეატრალური ჟანრი, რომელსაც ჩვენში შესანიშნავი პერსპექტივა და მომავალი აქვს ეროვნული ხასიათიდან, ნაციონალური პლასტიკიდან, ბუნებრივი მუსიკალურობიდან გამომდინარე, ამ საქმეს არაფერმა უშველა, არაფერმა გაჭრა. ახალთახალი თეატრის სენობა დაანგრის, თეატრის დასი შეამცირეს, ორკესტრი, ბალეტი გააუქმეს და „მუსიკისა და დრამის თეატრი“ დაარქვეს. 25 წელი გავიდა, ხოლო ეს თეატრი, სამწუხაროდ არც დრამის, არც მუსიკალურის პროფესიულ ნიშნებს არ ამჟღავნებს.

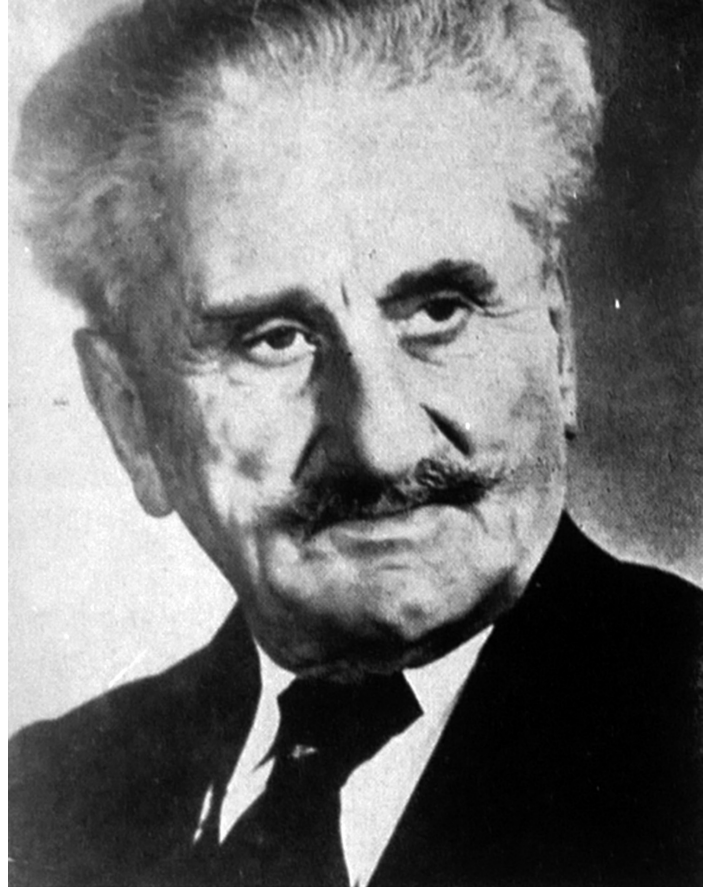
უზარმაზარი, ოდესლაც 300-კაციანი კოლექტივი პატარა ჯგუფამდე შემცირდა და ამ მდგომარეობაში ათეული წლების მანძილზე იმყოფება. ნაციონალური ოპერეტა, მიუზიკლი თეატრალური ხელოვნების ის სისტემა იყო, რომელსაც აშენებდა ქართული მუსიკის წარმომადგენელთა მთელი პლეადა — რეზო ლალიძე, გოგი ცაბაძე, არჩილ კერესელიძე, შოთა მილორავა, ვაჟა აზარაშვილი; ამ თეატრისთვის წერდნენ მუსიკას კლასიკოსები: ალექსი მაჭავარიანი, სულხან ცინცაძე, არჩილ ჩიმაკაძე, სულხან ნასიძე, ნოდარ გაბუნია; სპექტაკლებს დგამდნენ ცნობილი რეჟისორები: მიხეილ ჭიაურელი, არჩილ ჩხარტიშვილი, აკაკი ვასაძე; სამწუხაროდ, ძირითადი „რევიოლუციური“ ცვლილება, რომელიც დაფიქსირდა ბოლო ათწლეულებში ისაა, რომ მაყურებლის რაოდენობა არ განსაზღვრავს თეატრის წარმატება-წარუმატებლობას. ის, რაც ესქილეს დროიდან განუყრელი ერთიანობის კანონად იყო მიჩნეული „დრამატურგი-მსახიობი-მაყურებელი“, რაც ანსხვავებდა პიესას წასაკითხი ლიტერატურისაგან, დავიწყებას მიეცა.

თანამედროვე მუსიკალური რეჟისურა მეტისმეტად ექსპერიმენტულია ამ ჟანრის სპეციფიკასთან მიმართებით, რაც, თავისთავად, დასაფასებელია, მაგრამ ექსპერიმენტმა არ უნდა შთანთქოს არც შემსრულებელი, არც მუსიკალური ნაწარმოები, არც მუსიკალური თეატრის მუსიკალურობა. გაბედული ექსპერიმენტის ფონზე უნდა იკვეთებოდეს ამა თუ იმ ჟანრის თეატრის დაბალანსებული პოზიცია, სადაც წარმოდგენის მონაწილის ყველა ნიჭიერ წარმომადგენელს უნარჩუნდება შემოქმედებითი პერსპექტივა და პირობები. თეატრის სრულყოფილი პანორამა ყალიბდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც ექსპერიმენტატორები აქტიურად თანამშრომლობენ და მეზობლობენ აკადემიური სტილის ხელოვნებთან. ამას ამტკიცებს მსოფლიო თეატრის გამოცდილება.

ქართული თეატრის ამაბღარი

შალვა დადიანი — 140

ნინო მაჭავარიანი



შალვა დადიანმა დიდი კვალი დააჩნია მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ თეატრს და საერთოდ, მთელ ქართულ კულტურას. ის იყო მწერალი, დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი, თეატრალური ხელოვნების თეორეტიკოსი, ისტორიკოსი, აქტიური თეატრალური მოღვაწე — თეატრალური ცხოვრების წარმმართველი (ერთხანს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე). კონსტანტინე გამსახურდია შალვა დადიანის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით დაწერილ გამოსათხოვარ წერილში წერდა, რომ დიდი ილიას დაღუპვის შემდეგ ასეთი მრავალფეროვანი ბუნების მოღვაწე ჩვენ არ გვყოლიაო. აკაკი ხორავა კი წერდა, შალვას მრავალფეროვანი დიდი მოღვაწეობა — ეს მთელი ეპოქა ქართული კულტურის ისტორიაშიო.¹

შალვა დადიანის პირველი ნაბიჯები საზოგადოებრივ ასპარეზზე ლიტერატურული ხაზით წარიმართა და ეს არც იყო გასაკვირი. მისი მამის, ნიკო დადიანის ოჯახის ხშირი სტუმრები და მეგობრები იყვნენ: ილია, აკაკი, ვანო მაჩაბელი. ამდენად, იგი ბავშვობიდანვე მოექცა ქართული ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების კორიფეთა ყურადღების არეალში. პირველი ლექსები „ქუჯის“ ფსევდონიმით 1893 წელს გამოაქვეყნა და ამავე წლიდან, 19 წლის ჭაბუკი დაუკავშირდა სასცენო ხელოვნებას — მონაწილეობა მიიღო ქუთაისის დრამატულ დასში ეფემია მესხის საბენეფისოდ დადგმულ წარმოდგენაში „მარგარიტა გოტიე“. ეს იყო მისი სამსახიობო დებიუტი, რომელიც იმდროინდელმა პრესამ (გაზ. „ივერია“, ს. ფირცხალავა) უყურადღებოდ არ დატოვა. ახალგაზრდა მსახიობის არტისტიკული კარიერა ლეგენდარული ლადო მესხიშვილის თეატრში გაიშალა, სადაც მას პარტნიორობას უწევდნენ ქართული თეატ-

რის ისეთი ვარსკვლავები, როგორებიც იყვნენ: ლადო მესხიშვილი, კოტე მესხი, ვასო აბაშიძე, ვალერიან გუნია და სხვ.

1905 წლის პოლიტიკურმა პერიპეტიებმა, ლადო მესხიშვილის ბარიკადებზე დგომამ და საერთოდ, ქართული თეატრის პოლიტიკურმა აქტიურობამ შალვა დადიანს დრამატულ ჟანრში მოღვაწეობა გადააწყვეტინა. მისი პირველი პიესა — „მღვიმეში“ ალეგორიის ხერხით იყო შექმნილი და ხალხის რევოლუციურ სულისკვეთებას გამოხატავდა. ამავე რევოლუციას ეხმიანებოდა ორი წლის მერე დაწერილი მისი მეორე პიესაც „როს ნადიმობდნენ“. მწერალმა მას უწოდა „სანახაობა ერთ მოქმედებად“. პიესას და მისი დადგმის ისტორიას ცალკე წერილი მიუძღვნა გ. ბუხნიკაშვილმა, რომლის მიერ მოწოდებულ მრავალ ინფორმაციათაგან ერთმა მიიქცია ყურადღება. გ.ბუხნიკაშვილი წერდა: „ინტერეს-

მოკლებული არ იქნება აღვნიშნოთ, რომ ქუთაისის სცენაზე წინა დღით ნ. გოგოლის კლასიკური კომედია „რევიზორი“ იყო წარმოდგენილი, ვასო აბაშიძის მონაწილეობით გოროდნიჩის როლში. კომედია „რევიზორი“ და ალგორითული სურათი „როს ნადიმობდნენ“ ერთ მიზანს ემსახურებოდნენ, სახელდობრ, ეჩვენებინათ ცარიზმისა და საბატონებელი კლასების ექსპლუატატორული სახე და ხალხში ჩაენერგათ ბრძოლის სურვილი ამ ბოროტებათა აღმოსაფხვრელად.² პიესაში ახალი ბატონი მამულის დასათვალისწინებლად მოდის და მსახურები სუფრას უშლიან. მაგიდასთან თავმოყრილნი იყვნენ ყველა ფენის წარმომადგენელნი და სწორედ მათ კამათში იკვეთებოდა პიესის საკვანძო პრობლემა — ვის ეკუთვნის მაგიდაზე გაშლილი დოვლათი, რომელსაც მხოლოდ მდიდრები შემოსხდომიან. პიესის ფინალში მარსელიოზა ჟღერდა და მუშათა ბედნიერი სახეები შესცქეროდნენ მაყურებელს სცენიდან.

პიესა „შენი ჭირიმი“ ასევე მემამულისა და გლეხის ურთიერთობას შეეხებოდა, რომელიც ილიამ შესანიშნავად ასახა თავის „ოთარანთ ქვრივში“, მაგრამ თუკი ილიამ კესო და გიორგი არ დააკავშირა ერთმანეთს, შალვა დადიანის ამ სამოქმედებთან პიესაში უმაღლესი განათლების მქონე გლეხი ბურღული ლიბერალ და განათლებულ თავადის ქალზე ოლღაზე ქორწინდება. პრინციპში, ახლო მომავალმა აჩვენა, რომ ეს გარდაუვალი იყო, ისევე როგორც ის ფაქტი, რომ თავადაზნაურობა მომავალი ფორმაციის გუშინდელ დღეს წარმოადგენდა.

სწორედ ამ თემას მიუძღვნა მწერალმა შემდეგი პიესაც — „გუშინდელნი“ ის ფაქტი, რომ პიესამ დიდი ყურადღება მიიპყრო, დასტურდება ალ. სუმბათაშვილ-იუჟინის აღფრთოვანებული წერილითაც, რომელიც მიწერა დრამატურგს. თეატრის დიდი მოღვაწე უზომოდ იწონებდა ბათუმის თეატრის ამ დადგმას: „...იშვიათია საღამო, რომლიდანაც ესოდენ ნეტარება მიმედლოს. ყოველი მოქმედი პირი ცხოველი განსახიერებაა, უდავო ჭეშმარიტებაა, საუცხოო ჰუმორი, კვანძი, დიალოგი და სიუჟეტი, საკვირველი მხატვრული შეგრძნობა, სიუხვე ტიპებისა პირდაპირ საკვირველია. მეც ვხარხარებდი შემოღილივით. ყველანი თამაშობდნენ ნიჭიერად და ცხოვლად...“ კოტე მარჯანიშვილმა ამავე საღამოს შ. დადიანის კალამი გოგოლის კალამს შეადარა, რაც მოგვიანებით დაწერა კიდევ თავის მემუარებში.³

„გუშინდელნი“ ასახავდა რუსეთის საქართველოსადმი პატრონყმური დამოკიდებულების კიდევ ერთ ეპიზოდს. პიესა მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში ქართული სოფლის ყოფასა და არა მხოლოდ ქართველ გლეხთა, არამედ ქართველი თავადაზნაურების უბადრუკ ყოფას. მართლაც რომ თამამი პასაჟი იყო მაზრის უფროსის მონოლოგის ფრაზები ამ პიესიდან: „რის კულ-

ტურა? რა კულტურა? რა გაგაჩნდათ, რა გქონდათ?.. ჩვენ, რუსებმა მოგანიჭეთ ყოველივე. ახლა, ახლა მაინც უნდა მოეგოთ გონს... ახლა ჩვენ უნდა შეგვიერთდეთ სულით, სისხლით, სხეულით...“⁴ პიესა გამოირჩევა ცოცხალი დიალოგებით, კომედიური სიტუაციების სიუხვეთ, პერსონაჟთა სისხლსავსე სახეებით. დრამატული მოქმედების სიმძაფრით იგი სამართლიანად მიიჩნევა ქართულ კლასიკურ კომედიად, რომელიც დღემდე აქტიურად იდგმება ქართულ თეატრში. მინდა განსაკუთრებით აღვნიშნო თემურ ჩხეიძისა და გორა კაპანაძის დადგმები (რუსთაველისა და სოხუმის თეატრები).

რადგანაც კომედია ვახსენეთ, აქვე მინდა გავიხსენო დრამატურგის პიესა „კაკალ გულში“ — კომედია, რომელიც მარჯანიშვილმა დადგა. მასში მხილებულია საბჭოთა დაწესებულებებში მოკალათებული მეშჩანი, ბუროკრატი, ფარისეველი, მექრთამე, მლიქვნელი, ზარმაცი და უვიცი თანამშრომლები. მათ საპირისპიროდ მწერალმა ახალგაზრდა, მშრომელი და პატრიოსანი ადამიანებიც ასახა, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, ამჟამადაც პიესაში შედარებით უფერული აღმოჩნდნენ დადებითი გმირები, ხოლო უარყოფითი პერსონაჟები ცოცხალი ტიპაჟები იყვნენ, რომლებიც სცენაზე დაუვინყარ კომედიურ გმირებად მოგვევლინენ. „ნ. აზიანისა და ნ. შიუკაშვილის ნაწარმოებებმა (იგულისხმება „დეზერტირა“, „ამერიკელი ძია“ და „ამერიკელი ძიას გასაბჭოება“ — ნ.მ.) ვერ შექმნეს და ვერ დააკანონეს საბჭოთა კომედიის ფორმები. ამ მხრივ, პირველ ცდას, ცოტად თუ ბევრად წარმატებით დაგვირგვინებულს, წარმოადგენდა შ. დადიანის პიესა „კაკალ გულში“, რომელმაც სცენაზე გამოჩინისთანავე დიდი დავა, აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია“ — წერდა შ. მაჭავარიანი.⁵ აზრთა სხვადასხვაობა გამოიხატებოდა იმ პრობლემაში, რომ იმ პერიოდში საბჭოთა აპარატის კრიტიკა, თუნდაც კომედიურ ფორმაში, სახელმწიფო ლალატის ტოლფასად აღიქმებოდა და კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლი შეფასდა არა მისი მხატვრული ღირსებების, არამედ პოლიტიკური ჟღერადობის ნიშნით, თუმცა, ეს საყოველთაო აზრს, რა თქმა უნდა, არ წარმოადგენდა. საფუძვლიანი განხილვის შემდეგ კრიტიკოსი ასე აფასებდა სპექტაკლს: „შ. დადიანის „კაკალ გულში“ და ამ პიესის ბრწყინვალე წარმოდგენა ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო თეატრში ჭეშმარიტად საეტაპო მნიშვნელობის მოვლენა იყო ქართული დრამატურგიის და თეატრის ისტორიაში. ჯერ ერთი, ამ პიესით და სპექტაკლით სათავე დაედო თანამედროვე საბჭოთა ყოფის მხატვრულ ასახვას, ამ ყოფის ნაკლოვან მხარეთა სატირულ-იუმორისტულ ფორმაში გამოტანას სცენაზე, ე.ი. სათავე დაედო თანამედროვეობის ამსახველ სატირულ კომედიას. მეორეც, კოტე მარჯანიშვილის ამ დადგმამ დასაბამი მისცა

ახალ თეატრალურ ჟანრს ჩვენში — მუსიკალურ კომედიას“.⁶

ისტორიული ჟანრის იყო დრამატურგის პიესა „ვარამი“. ავტორმა მას უწოდა ისტორიული ოცნება სამ სანახავად, ის თამარ მეფის სასახლის კარისა და თამარის აღმშენებლობითი მოღვაწეობის ერთ-ერთ ეპიზოდს აღწერდა. მრავალი ციხე, ბურჯი, ეკლესია, მონასტერი აღაშენა თამარმა. ამ ნაწარმოების მიხედვით, ერთი სოფლის გლეხობას სარწყავი არხი გაჰყავს. არხის გაყვანა შეცდომით მიმდინარეობს და ხალხი ამის გამო ერთმანეთს უპირისპირდება და მთავარი გმირი, ვარამი, ეწირება სიმათლეს. სიკვდილის წინ ახალგაზრდა გლეხი თამარს შესცქერს და აგონიაში მყოფი ბოდავს: „სიბნელე, სიბნელე ჩამოვარდა... ეს რა არის? პირიმზეს უშველებელი, თეთრი, სპეტაკი ფრთები ასხია და ამ ფრთებს... სისხლი მოსწვეთს, სისხლი... სისხლი...“ შალვა დადიანმა მოგვიანებით დაწერა ისტორიული რომანი „უბედური რუსი“, სადაც ფართოდ იმსჯელა თამარის ეპოქაზე, მაგრამ ეს ხაზი, რომ მისი ეპოქა, მიუხედავად მეფის სათნოებისა და მრავალ ლიბერალური რეფორმისა, მაინც საკმაოდ სასტიკი და სისხლიანი აღმოჩნდა, არც პიესაში და არც ამ რომანში არ განვითარებულა.

პიესა „გეგეჭკორი“ აკრიტიკებდა ყმის ფეოდალისადმი ბრმა ერთგულებას. უზენაესი სასამართლოს თავმჯდომარის, ხეციას ერთადერთი ქალიშვილის, სიდუს ქმარი, გლეხთა აჯანყების სულისჩამდგმელი, სამეგრელოდან გაქვებული გეგეჭკორი ფარულად ბრუნდება სამეგრელოში და მას დადიანი დილეგში აგდებს. ხეცია თავის ვასალურ მოვალეობას დადიანის წინაშე ოჯახსა და ქალიშვილზე მაღლა აყენებს და სასახლისკენ დაძრულ გლეხებს ხმლით უღობავს გზას. ასე ხდება ის შვილის მკვლელი. თავისი მონოლოგით ხეცია ერთგვარად ალ. ყაზბეგის გამოს, ხევისბერს ჰგავს: „ცოცხალი კაცი მისი დროის მონა არის და თუ მას მოუწოდებს ქვეყნის სამსახური, ის უნდა მოიმოქმედოს, რასაც უბრძანებს სამშობლოს კეთილდღეობა“... ამ სიტყვებით ხეცია სოფოკლეს „ანტიგონეს“ გმირს, კრეონსაც მოგვაგონებს. ხეციამ თუ საკუთარი ქალიშვილი მოკლა, კრეონმაც გაიმეტა თავისი გაზრდილი ანტიგონე კანონის უზენაესობის ნიშნით. ჩემი აზრით, კანონი, რომელიც მკვლევლობას თუნდაც ერთი პარამეტრით მაინც ამართლებს, უნდა შეიცვალოს. სჯობს არ დაისაჯოს დამნაშავე, ვიდრე უდანაშაულო მოკვდეს. ის, ვინც ამართლებს შვილისმკვლელ ხეციებს, ხევისბერებს ან თუნდაც კრეონს და მორალურ კანონზე მაღლა სახელმწიფო კანონს აყენებს, აპრიორში თავადაც მკვლევლობის ხელისშემწყობია და დამნაშავე.

ანტიკური ტრაგედია ვახსენეთ და, ალბათ, არა შემთხვევით, რადგან პიესა „თეთნულდი“ თავისი ქოროთი, უფროსი თაობის ღმერთისად-

მი მორჩილების იდეით (ადამიანის ფეხი არ უნდა შეეხოს ღმერთთა სავანეს — თეთნულდს) და ახალგაზრდობის ბედთან ტრაგიკული შერკინებით ძალიან ჰგავს ანტიკურ ტრაგედიას.

შალვა დადიანმა 1912 წელს შეადგინა „მოგზაური დასი“ და საქართველოს მრავალი ქალაქი და შორეული სოფლებიც კი შემოიარა. შემდეგ ეს დასი დამკვიდრდა ბათუმში და საფუძველი ჩაუყარა ამ ქალაქში პროფესიულ ქართულ თეატრს. 1913-14 წლებში დასმა მისი ხელმძღვანელობით დადგა მნიშვნელოვანი წარმოდგენები: ი. ჭავჭავაძის „ბატონი და ყმა“ („გლახის ნაამბობი“), დ. ერისთავის „სამშობლო“, დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, ალ. ყაზბეგის „ქეთევან ნამებული“, უ. შექსპირის „ოტელო“, ჰ. სენკევიჩის „ვიდრე ჰხვალ, უფალო“ და სხვ.

შალვა დადიანი სხვადასხვა დროს მეთაურობდა ქუთაისის, ბათუმის თეატრებს, მას უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის ქართული რეალისტური თეატრის განვითარებაში. შემოქმედებითი მოღვაწეობის ნახევარი საუკუნის მანძილზე მან 100-ზე მეტი პიესა დადგა, ითამაშა 180-მდე როლი და შექმნა ისეთი მნიშვნელოვანი სცენური სახეები, როგორებიც იყო: კარლ მოორი (ფ. შილერის „ყაჩაღები“), ფუშე (ვ. სარდუს „მადამ სან ჟენი“), სოლეიმან ხანი, ოთარბეგი (ა. სუმბათაშვილის „ლალატი“), მსახიობი (მ. გორკის „ფსკერზე“), ლიონიძე (დ. ერისთავის „სამშობლო“), ნიკო (ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამსაშავე“), ნერონი (ჰ. სენკევიჩის „ვიდრე ჰხვალ“), ლირი (უ. შექსპირის „მეფე ლირი“), ტოლსტოის „აღდგომაში“ — ნეხლიუდოვი და სხვ.

შალვა დადიანმა, ილია ჭავჭავაძისა და ე. ნინოშვილის ნაწარმოებების მიხედვით, შექმნა პიესები: „ჩატეხილი ხიდი“ და „ნინოშვილის გურია“, თარგმნა უ. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, „ჭირვეულის მორჯულება“, ბაირონის „მანფრედი“, შილერის „მარიამ სტიუარტი“ და სხვ.

თავისი მრავალფეროვანი თეატრალური მოღვაწეობით ჩვენს თეატრალურ კულტურას შალვა დადიანმა წარუშლელი კვალი დააჩნია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ა. ხორავა. „წერილები თეატრალური ხელოვნების შესახებ“, თბ., 1965, გვ.78
2. გ. ბუხნიკაშვილი. „წერილები თეატრზე“ თბ., 1964 გვ.137
3. ვ. კიკნაძე. „სივრცე თეატრისა“, თბ., 1975 გვ. 121
4. შ. დადიანი. რჩეული თხზულებანი. ტ.4 გვ.54.
5. შ. მაჭავარიანი. „ქართული საბჭოთა თეატრი“. თბ., 1966 გვ.183
6. იქვე.

კიდევ ერთხელ და მრავალჯერ ზინა კვერენჩილაძის შესახებ

ლამარა ღონლაძე

ეს ჩანანერი არ მიჩვენებია ქალბატონ ზინასთვის, ვფიქრობდი სიურპრიზად შემოვიჩინახავ-მეთქი. ის კი მოულოდნელად წავიდა...

ახლა ვდარდობ და ხშირად მენატრება ჩვენი ღამეული სატელეფონო საუბრები. ან მე ვურეკავდი ან — ის. — „ლამარა ღონლაძე ან ღამარი“ — ასე მომმართავდა ხოლმე, იმის მიხედვით, როგორ ხასიათზე იყო. ვიცოდი მისი „სისუსტე“ და ბოლოს აუცილებლად რომელიმე პოეტზე შევეკითხებოდი რაღაცას. ის მის ლექსებს იხსენებდა და კითხვას იწყებდა... მე ბედნიერი და სულგანაბული ვუსმენდი და ვფიქრობდი, როგორმე ჩამენერა ეს?! სამწუხაროდ, ტექნიკას ასე კარგად არ ვფლობ და დღემდე გამომყვანა სევდა იმისა, რომ ასე სივრცეში განიბნა ის მშვენიერი სატელეფონო „პოეზიის საღამოები“.

ალარც, 2004 წლის 25 დეკემბერს, მ. თუმანიშვილის თეატრში ზინა კვერენჩილაძის წიგნის „ჩემი ანტიგონე“ წარდგენისადმი მიძღვნილი საღამოს წამყვანი, ჩემი პედაგოგი და მისაბაძი ადამიანი, ქალბატონი ნათელა ურუშაძე ჩვენს შორის...

ბედნიერება იქნება, ამ ჩანანერით, ოდნავ მაინც თუ გამოვხატავ ჩემთვის ძალზე ძვირფასი ამ ორი ქალბატონის მიმართ ჩემს სიყვარულსა და პატივისცემას.

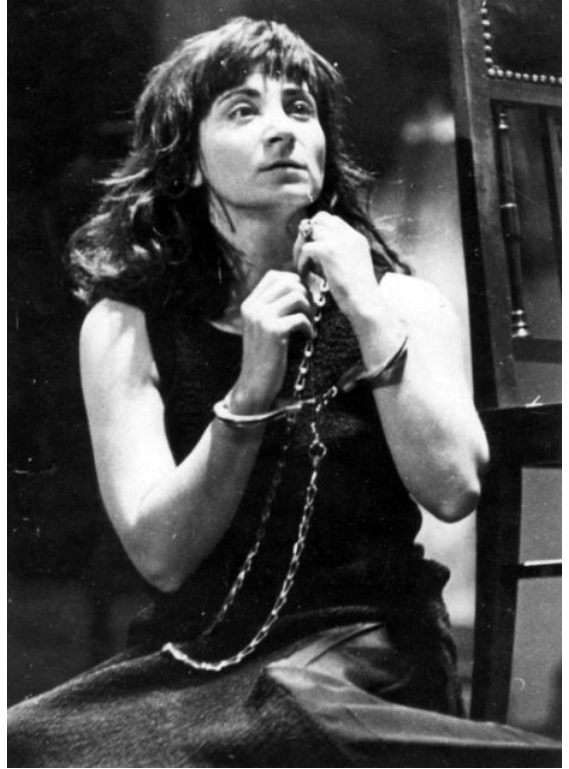
ნათელა ურუშაძე: ეს საღამო ზინას იმ სიტყვებით მინდა დავიწყო, რომლითაც იგი თავისი წიგნის მკითხველს მიმართავს — „ძვირფასო მკითხველო, ვბედავ და თქვენს სამსჯავროზე გამომაქვს ის, რაც მთელი ცხოვრება ფეხდაფეხ მდევდა, ვით ბედი მდევარი. ბედი აღმაფრენისა და ბედი განხიზვლისა, რომლის გარეშეც თითქმის არაფერი ხდება მზისქვეშეთში, რადგან ისაა მუდმივი თანამგზავრი ყოვლისა ცხოველმყოფელისა და მით უფრო შემოქმედისა. ამდენად, მსურს მეგზურობა გაგანით იმ დალოცვილ, ტკბილ-მწარე სამყაროში შესაღწევად, სადაც ჩემთან ერთად, კიდევ ერთხელ დაინახოთ, შეიგრძნოთ და გაიხსენოთ თქვენი ცხოვრების ის საბედისწერო წუთები, რომლებიც დღემდე არ გასვენებთ, ისევ და ისევ გულში იბრუნებთ ცრემლად, ტკივილად და სიხარულად. ამიტომ გადავწყვიტე დამეტოვებინა ჩემი სცენიური ცხოვრების ის უმშვენიერესი დროის მონაკვეთი, სპექტაკლზე მუშაობის პროცესი რომ ჰქვია. და, კიდევ, იმიტომ რომ ეს, ხომ მართო მე არ მეკუთვნის, აქ მთელი სამყარო თავისი ორი გიგანტით, (გულისხმობს მიხეილ თუმანიშვილსა და სერგო ზაქარიას — ლ. ლ.), რომელიც მუხლჩაუხრელად იღვწოდნენ, სჭედდნენ, რანდავდნენ, ძერწავდნენ თავისი მაღალი შემოქმედების გვირგვინს — სპექტაკლ „ანტიგონეს“...

უკეთესი რა შეიძლება ითქვას?... რა უნდა ვთქვა მე, ზინა კვერენჩილაძეზე ისეთი, რაც თქვენ ყველამ არ იცით?!.. იქნებ ის, რომ მისი „ჩემი ანტიგონე“ არ არის ჩვეულებრივი წიგნი, რომ იგი არაჩვეულებრივი წიგნია. ესეც ხომ თქვენ ყველამ კარგად იცით!.. იმიტომ არა, რომ სცენის პრაქტიკოსები არ წერენ თავის შემოქმედებაზე. პირიქით, მრავლად არის კატეგორია ადამიანებისა, რომელთაც არ ჰყოფნით მხოლოდ ის, რომ შექმნან მხატვრული ნაწარმოები. მათ აგრეთვე პროცესის, რაობის გააზრება სჭირდებათ.

თავის წიგნს, ზინამ, ძალიან მოკრძალებულად დაარქვა — „ჩემი ანტიგონე“. სათაურის მიხედვით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს მართლაც ერთ როლზეა. მაგრამ არა, ეს წიგნი არ არის მხოლოდ ანტიგონეზე, ეს არის წიგნი სპექტაკლის უმთავრეს ნაწილზე — მ ს ა ხ ი ო ბ ე, რომელიც ყველაფერს დებს როლში. მე ისიც კი მგონია, რომ ეს არის წიგნი იმ პერიოდის ქართული თეატრისა და იმ ძიებების შესახებ, რომელიც სწორედ ანტიგონეთი დაგვირგვინდა.

ვინც წაიკითხა, ყველა დამეთანხმება, რომ წიგნი იმდენად ოსტატურად არის დაწერილი და ისეთი ქართულით, რომ ცუდადაც კი ვიფიქრე — ასეთი სირთულე როგორ გადალახა-მეთქი?! ზინას ხომ არავითარი წიგნი არასოდეს დაუწერია.

მკითხველს, ერთი წუთითაც არ აძლევს საშუალებას ყურადღება მოადუნოს. იმიტომ რომ არ სურს წყვეტილი, რადგან სპექტაკლს წყვეტილი არ აქვს. უწყვეტი დინამიკა იწყება და პირდაპირ დასასრულისკენ მიექანება.



დარბაზში ორი ძირითადი ჯგუფია — მაცურებლები და ადამიანები, რომლებიც უშუალოდ მონაწილეობდნენ სპექტაკლში. ესენი სხვაგვარი მკითხველები არიან. არც ერთი აზრად არ არის წიგნში, სადაც ზინა მხოლოდ თავის თავზე საუბრობს. ანტიგონე ხომ სულ ვილაცასთან კავშირშია. ვფიქრობ, ლოგიკური იქნება თუ პირველ რიგში, სპექტაკლის მონაწილეებს მოვუსმენთ. ვინ იქნება პირველი?..

ხმა დარბაზიდან: ალბათ ედიშერ მაღალაშვილი.

ნ. ურუშაძე: ედიშერი ბოლოსთვის შემოვიწინახოთ, რადგან მას სულ სხვა სირთულეები ჰქონდა. ის შევიდა მზა სპექტაკლში, რომელიც მთელი ერთი წელი სცენაზე აღარ იდგმებოდა. ეს სხვა პრობლემაა.

გურამ სალარაძე: ზინა არის ქართველი ხალხის უსაყვარლესი მსახიობი და ჩვენი სამეგობროს უსაყვარლესი წევრი. ყველა სიკეთე, რაც მის გარშემო ტრიალებს ჩვენი სიკეთე, ჩვენი გამარჯვება და გახარებაა, ჩემო ბატონო. ძალიან ბედნიერი ვარ, რომ მომეცა საშუალება გამოვიდე ამ დიდებული საზოგადოების წინაშე და მოვეფერო ჩემს ზინას. ჩვენი ურთიერთობა აგებულია სიყვარულზე. არ შემიძლია არ ვენდო ქ-ნ ნათელას გემოვნებას, რომელიც ასე აქებს წიგნს. მე ერთი კითხვა მანუხებს ძალიან — საქართველოს ტელევიზიაში მართლა აღარ არსებობს სპექტაკლის ჩანაწერი?!

ზინა კვერენჩილაძე — ნაშალეს!..

გ. სალარაძე: ეს ხომ უბედურებაა. უფრო მეტი, დიდი დანაშაულია ისტორიისა და ქართული თეატრის წინაშე.

სოსო ლალიძე: მართლაც ბრწყინვალე ქართულით არის დანერგილი ეს წიგნი. ვულოცავ მას ამ დიდ წარმატებას.

ბორის წიფურია: მსახიობზე უბედური ადამიანი არ დაბადებულა დედამიწაზე. განსაკუთრებით თეატრის მსახიობი მყავს მხედველობაში. ვინც ზინას იცნობს, ყველამ იცის, რომ ის არის ბუმბერაზი მსახიობი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, მაგრამ ამის თქმა გვემინია, ვაითუ, ვინმეს ეწყინოს?!. ეწყინებათ და ეწყინოთ.

მარი ჯანაშია: ბ. წიფურიამ თქვა, რომ მსახიობები უბედურები ვართო, მე მინდა დავამატო — ამავე დროს ძალიან ბედნიერებიც. გერმანიაში ჩვენი დიდი გასტროლების ერთი ეპიზოდი მახსენდება — ვითამაშეთ „ანტიგონე“. სპექტაკლის შემდეგ გამოვდივარ თეატრიდან. ნაწიმიარი საღამოა. და რას ვხედავ! — ქ-ნი ზინა დგას ყვავილებით ხელში და მის წინ, სველ ქუჩაზე, მადლობის ნიშნად მოხუცი ცოლ-ქმარი დაჩოქილა!.. საოცარი სცენა იყო. უფრო დიდი ბედნიერება, კიდევ რა შეიძლება იყოს მსახიობისათვის.

ედიშერ მაღალაშვილი — არ უნდა შეგვემინდეს და ძალიან ხმამაღლა უნდა ვთქვათ — ზინა არის გენიალური მსახიობი და ჩვენ, ყველანი ბედნიერები ვართ, რომ მასთან ერთად გვიხდება მუშაობა. ზინა ჩემი უსაყვარლესი პარტნიორია. ყველამ იცით, რომ მე და ის ორმოცი წელია არ დაეცილებულვართ სცენაზე. (ცხოვრებაში ხომ გვიყვარს და გვიყვარს ერთმანეთი. იმდენად, რომ, როცა ზინას ვერ პოულობენ, მე მირეკავენ და როცა ჩემი მოძებნა უნდათ — მას. სცენიდან მოდის ჩვენი მეგობრობა. გიორგიმ, მისმა ვაჟმა, ერთხელ უთხრა — დედა, როდის გადაიხდით შენ და ედიშერი სცენაზე ერთად ყოფნის ოქროს ქორწილსო! მე ბედნიერად ვთვლი თავს, რომ ისეთი მეგობარი მყავს ცხოვრებაში და სცენაზე, როგორც დიდი, დიდი ზინაა.

ნათელა ურუშაძე: „ანტიგონეში“ როგორ შეხვედით?

ედიშერ მაღალაშვილი — მე თავიდანვე ვიყავი კრეონტის როლზე დანიშნული. როდესაც მუშაობა დაიწყო, სერგო ზაქარიაძემ საოცარი წინადადება შესთავაზა რეჟისორს — ჯერ ედიშერმა ითამაშოს კრეონტი და მერე მე შევალ სპექტაკლშიო. კარგი იყო ასე რომ მომხდარიყო, მაგრამ არ მოხდა. შემდეგ გარდაიცვალა ბ-ნი სერგო და ჩემმა მეგობრებმა ჩამაყენეს ისეთ მდგომარეობაში, რომ უარის თქმა აღარ შემეძლო — სერგოს წლისთავზე უნდა აღვადგინოთ სპექტაკლიო. გულახდილად რომ ვთქვა, მე ნამდვილად არ მინდოდა მზა სპექტაკლში შესვლა — ვალდებული ხარ უკვე სხვისთვის დადგენილ ნორმებში მოექცე. პირველი გამოსვლა მართლაც ძალიან ძნელი იყო. როგორი საქმეა სერგო ზაქარიაძის მერე სცენაზე გამოსვლა?!. საბედნიეროდ, შევძელი და გადავლახე ეს სირთულე.

ამ დროს მიმა თუმანიშვილი უკვე წასული იყო თეატრიდან და ტელევიზიაში მუშაობდა. რეპეტიციები ტელევიზიაში გვექონდა ზინას და მე.

ბევრი სიამოვნება მახსოვს ამ სპექტაკლიდან, მაგრამ გავიდა ხანი და „ანტიგონე“ მოიხსნა. ამ წიგნიდან გავიგე, რომ სამხატვრო საბჭოს მოუხსნია. არადა, მეც იმ სამხატვრო საბჭოს წევრი ვიყავი?!. იტყობა იმ დღეს არ ვესწრებოდი!..

ჩემო ზინა, სულითა და გულით გილოცავ ამ ნაშრომს. არ მენანება არც ერთი დიდი სიტყვა შენთვის. გკოცნი, გეფერები, ადექი, მოდი და მაკოცე.

ნათელა ურუშაძე: სცენაზე მყოფი მსახიობი ორი ურთულესი განცდის გადმომცემია. ერთი ეს არის პერსონაჟის განცდა და მეორე, უდიდესი შემოქმედებითი სიამოვნების განცდა, ქმნადობის გამო. ზინამ დაამტკიცა, რომ მსახიობს თურმე მესამეც შეუძლია — ამ ორი ურთულესი განცდის სიტყვით გადმოცემა.

უკვე მოგახსენეთ, ეს წიგნი რომ წავიკითხე ცუდი აზრი გამიჩნდა-მეთქი. ვიფიქრე, ნეტავი ვის უამბო ზინამ და ვისი ნახელავია ეს?! გადავხედე ჩემს კოლეგებს — არცერთი არ ვწერთ ასე. გადავხედე მწერლებს — ვერც იმათთან მივაკვლიე ვინმეს. დავრჩი ასე საგონებელში. არ მასვენებდა კითხვა — რანაირად დაძლია ამ პატარა წიგნით ასეთი რთული ამოცანა, ასე ბუნებრივად გამოვლენილი ქართულ სიტყვაში და გვიან მივხვდი — ეს იმიტომ შეძლო, რომ ზინა გიჟია ქართული სიტყვის. მას მხოლოდ უყვარს, მას გაგიჟებით უყვარს ქართული სიტყვა, თითოეული წერტილი, ყველა სასვენი ნიშანი. ამ ქართულმა პოეტურმა სიტყვამ ასწავლა მას ასეთი წერა.

აქ არიან ქართული ენის საუკეთესო მცოდნეები. ვთხოვ გამოთქვან თავიანთი მოსაზრებები:

შუქრია აფრიდონიძე: ბ-მა ედიშერმა სრულიად სამართლიანად უწოდა ამ შესანიშნავ წიგნს ნანარ-

მოები. მე ვიტყვოდი — „ჩემი ანტიგონე“ მხატვრული ნაწარმოებიც არის და მეცნიერულიც. სასიხარულოა, რომ ქ-ნმა ზინამ ამ გზით მაინც შემოინახა ეს ეპოქალური სპექტაკლი. მისი ხილვით, მხოლოდ ესთეტიკურად კი არ ვტკბებოდით, ვიზრდებოდით კიდევ. რასაც ფლობერი უწოდებდა გრძნობათა აღზრდას, სწორედ ამას განვიცდიდით ამ სპექტაკლის მაყურებლები.

ვფიქრობ, სწორედ ისეთ დიდ მსახიობსა და ზნემაღალ პიროვნებას, როგორიც ზინა კვერენჩილაძეა, შეეძლო შეექმნა მსგავსი დონის ნაწარმოები. წიგნი დანერგილი კი არ არის, ამოთქმულია. ეს არის მისი სულის, გულის ამოძახილი.

მანანა გიგინეიშვილი — მე ვფიქრობ, ეს არის მსახიობის წიგნი თავისი სულის შესახებ. ანტიგონე საოცრად თქვენი გმირია, ქ-ნო ზინა.

სპექტაკლში დაპირისპირებულია ორი მხარე — სინათლე და სიბნელე, სიკეთე და ბოროტება. სინათლისა და სიკეთის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა ხომ თავად ზინა კვერენჩილაძის სტიქიაც არის.

ქ-ნი ზინა, ჩემს უახლოეს ადამიანად მიმაჩნდა მთელი სიცოცხლე, თუმცა პირადად ერთი წელია გავიცანი. თქვენი როლებიდან და თქვენივე წარმოთქმული ქართული ფრაზიდან, საოცრად იგრძნობა არა მხოლოდ დიდი მსახიობი, არამედ ძალიან საინტერესო და დიდი პიროვნება. ანტიგონე საოცრად გგავით თქვენ და ის დიდი ლიტერატურული ოსტატობა, რაც ამ წიგნში იგრძნობა, მე მგონია, რომ აქედანაც არის ხელშეწყობილი. ქართულ ლექსს ხომ თქვენ მთელი არსებით გრძნობთ. როცა თქვენგან წარმოთქმულ ამ სტრიქონებს ვისმენ: „ვია, რა კარგი საჩინო რა ავად მიგიჩინესო!..“ მე ვფიქრობ, რომ ის თქვენი დანერგილია და არა გურამიშვილის!.. ასევე თქვენი ანტიგონეც და იმიტომ რომ თქვენია, ადამიანმა, რომელსაც წერითი გამოცდილება არ გქონდათ, შექმენით ბრწყინვალე ლიტერატურული ნაწარმოები. საოცრად აგებულ, მძივივით ასხმულია ყველაფერი. ერთი ამოსუნთქვით უნდა წაიკითხო, სხვაგვარად წიგნი არ წაგაკითხვს თავისთავს!

დიდი ზნეობრივი იმპულსი წარმართავს ყველაფერს. ეს იქნება ბ-ნ მიხეილ თუმანიშვილთან დამოკიდებულება და მისი თქვენეული ხედვა, ეს იქნება სერგო ზაქარიაძეზე თქვენი საუბარი და სხვ. როგორ ფაქიზად ეხებით ბ-ნ ედიშერ მაღალაშვილის თემას და მის შემოსვლას სპექტაკლში. მკითხველი გრძნობს, რა ამბები ტრიალებს, რა სულიერი ძვრებია.

ძალიან დიდი მადლობა ქ-ნო ზინა ამ კარგი წიგნისათვის. არაჩვეულებრივად ტევადი ფრაზებია, არც ერთი ზედმეტი სიტყვა, საოცარი გრძნობა ქართული ენის... ზინა კვერენჩილაძე, როგორც მხოლოდ დიდი მსახიობი კი არ დარჩება, ეს მწერლის ნაწარმოებია.

მინდა იცოდეთ ქ-ნო ზინა, რომ, როგორც ჩემთვის იყავით გაცნობამდე ძვირფასი ადამიანი, ასე ხართ მრავალი ქართველისათვის.

ნათელა ურუშაძე: ზინას ხასიათი აქ ყველამ ვიცით, მაგრამ თავად ისეთ რამეებს წერს საკუთარ თავზე, რასაც არავინ არ დანერს, იმიტომ რომ არ არის ხელსაყრელი. ზინას კი არ შეუძლია არ თქვას, რადგან თვითგვემამდე თვითკრიტიკულია. ყოველ სტრიქონში ჩანს, როგორ აწამებს საკუთარი ხასიათი მას!..

ფიროზ მეტრეველი: ჩემთვის, როგორც მკითხველისა და ფილოლოგისათვის ეს წიგნი არის ნიმუში იმისა, რას ნიშნავს გენიალობა ცხოვრებაში. ზინა კვერენჩილაძის შინაგანი ძალის მსახიობი ქართულ თეატრში დღეს არ არის. ამის გარდა, ქ-ნი ზინა არის პირველი მსახიობი ქალი, რომელიც იყო საქართველოს ჩემპიონი ფარიკაობაში...

ადამიანი, როცა ამ წიგნს წაიკითხავს, მიხვდება, რომ სწორედ ასეთი სულიერი ნყოფის, ასეთი ზნეობრივი პრინციპების, ღირსებით სავსესა და უკომპრომისო ადამიანს უნდა ეთამაშა ანტიგონე. მიმაჩნია, რომ ქართულ სინამდვილეში, ქ-ნი ზინა არის ინტელექტუალური დრამის დედოფალი.

ნათელა ურუშაძე: დღეს ამ დარბაზში მეფობს აზრის პატივისცემა...

ლამარა ღონლაძე — რასაც ვერ ვიტყვი იმ გარემოზე, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ ამჟამად!..

ნათელა ურუშაძე: ეს მართლაც ასეა, მაგრამ, ყველაფრის მიუხედავად, ასეთი წიგნი დღეს მაინც ძალიან ბევრს სჭირდება. ამიტომაც არის უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენა. დეკემბერი ქრისტეს შობის თვეა. გუშინ 24 დეკემბერს საქართველოს საზოგადოება ზეიმობდა ანა კალანდაძის ქვეყნად მოვლინების 80 წლისთავს. მთელი საღამოს განმავლობაში ჟღერდა ქართული სიტყვა, ცოცხლობდა ქართული სული.

დღეს, 25 დეკემბერს აქ, ქართულ თეატრში, იგივე განმეორდა — ისმის ქართული სიტყვა იმიტომ, რომ ყველა სიკეთესთან ერთად, ქართული თეატრი სიტყვასაც ინახავს, ენას ინახავს. თანაც საყველამუროს კი არა, განწმენდილს, მხატვრულს, მწერლის ენას. გუშინ ქართული ლიტერატურის, პოეზიის ზეიმი იყო, დღეს ქართული თეატრის ზეიმი. ეს ორივე ერთად დიდი ძალაა, დიდი ძალა!.. მათი ძალა და იმედი ღმერთმა ნუ მოგვიშალოს.

ზინა კვერენჩილაძე: გუშინ მართლაც დიდი ანას საიუბილეო დღე იყო. ამ დამთხვევით მართლაც ბედნიერი ვარ, მაგრამ მინდა გითხრა, რომ ეს ბედნიერება ძალიან მძიმეა!.. მადლობა მინდა გადაგიხადოთ ანა კალანდაძის ლექსით — „ქარი გიმღერის ნანასა“...



მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკის ისტორიული ასპექტები ქართულ თეატრში

დიმიტრი სვთისიაშვილი

ქართული სათეატრო პედაგოგიკის განხილვა, ხელშეხანები მასალის გათვალისწინებით, XIX საუკუნის 40-50-იანი წლებიდან უნდა დაიწყოს, თუმცა ვინაიდან არსებობდა ერეკლე მეორის კარის თეატრი, უფრო ადრე კი სასკოლო თუ საეკლესიო დრამა და ჯერ კიდევ VII-VIII საუკუნეებიდან მოიპოვება ცნობები თოჯინური წარმოდგენების გამართვის შესახებ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ სათეატრო პედაგოგიკის საფუძვლები სწორედ ადრეული საუკუნეებიდან მომდინარეობს.

სათეატრო პედაგოგიკის საფუძვლებში, რასაკვირველია, არ იგულისხმება სწავლების ის კარგად აპრობირებული ფორმები, რომელიც XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის ათიან წლებში ჩამოყალიბდა რეჟისურის პროფესიის დამკვიდრებასთან ერთად, თუმცა როგორც რეჟისურის „დაბადებამდე“ ხდებოდა თეატრალური წარმოდგენისა თუ თეატრალიზებული სანახაობის ორგანიზება ერთი ან რამოდენიმე ადამიანის მიერ, ასევე, ვარაუდის დონეზე ვიგულისხმობთ, რომ სათეატრო პედაგოგიკის საფუძვლის ჩაყრაც სწორედ იქედანვე იღებს სათავეს, როდესაც ერთი კონკრეტული ადამიანი პასუხისმგებლობას იღებდა სასცენო მოედანზე სათამაშოდ გამოსულ მსახიობთა მოსამზადებლად.

რასაკვირველია, რეჟისურა, როგორც პროფესია, მოგვიანებით ჩამოყალიბდა, თუმცა ქართული თეატრის სათავეებთან არსებობდნენ ადამიანები, რომლებმაც დაიწყეს ფიქრი და შემდგომ უკვე პრაქტიკული მუშაობა ქართული სასცენო ხელოვნების დახვეწისათვის. გიორგი ავალიშვილის, დავით მაჩაბელისა და გაბრიელ მაიორის დროინდელი თეატრისა და მისი საქმიანობის შესახებ ჩვენამდე ნაკლები ინფორმაცია მოღწეული. ამიტომაც ძნელია, რომელიმე ზემოთ ნახსენებ ადამიანს „დააბრალო“ პედაგოგიური მისწრაფებანი, თუმცა უკვე 1850 წელს გიორგი ერისთავის მიერ დაარსებული ქართული თეატრის შესახებ დარჩენილი ინფორმაცია მიუთითებს იმაზე, რომ ქართული სათეატრო პედაგოგიკის სათავეებთან ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ფიგურა თავად გიორგი ერისთავი გახლდათ.

შესანიშნავი ქართველი დრამატურგი გიორგი ერისთავი XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან შეუდგა სათეატრო საქმის ორგანიზებას. შემოიკრიბა მის გარშემო გულანთებული ახალგაზრდები და დაიწყო ქართული პროფესიული თეატრის შექმნის პროცესი. თეატრის დაბადებას დრამატურგიის დაბადება უძღვის წინ. გიორგი ერისთავმა შექმნა დღეს უკვე ქართული დრამატურგიის კლასიკად ქცეული პიესები, რომლებიც აგერ უკვე ორი საუკუნეა არ ჩამოდის თეატრის სცენიდან. მის გვერდით გაიზარდა დრამატურგი ზურაბ ანტონოვი. მან პირველი ქართული თეატრის პირველი მსახიობების მიმართ მამა-შვილური გულისხმიერებაც გამოიჩინა და საქმის სიყვარულიც ასწავლა. მისი დასის წევრის გიორგი დვანაძის ჩანაწერიდან ირკვევა, რომ „ვერა მამა ვერ უზამდა, რაც მან ღვანლი ჩვენზე სთესა.“¹

გიორგი ერისთავი ცდილობდა თეატრი ვინაო, რეგიონული ჩარჩოებიდან გამოეყვანა. ამიტომაც ეცნობოდა მსოფლიო თეატრალურ პროცესებს. დაინტერესებული იყო შჩეპკინის თეატრალური სკოლით. აკვირდებოდა ამ სკოლის კურსდამთავრებულებს, რომლებიც სხვადასხვა საგასტროლო წარმოდგენით ხშირად სტუმრობდნენ თბილისს. მათ შორის იყვნენ მომავალში აღიარებული სცენის დიდოსტატები იაბლოჩკინი, მუხინი, დმიტრიევა და მრავალი სხვანი.

გიორგი ერისთავი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სასცენო მეტყველებას. გარდა წარმოთქმისა და სუნთქვის სისტემის მოწესრიგებისა, მას სურდა სცენური სალაპარაკო დიალექტიც დაემუშავებინა. თვითონ წარმოშობით გორის რაიონიდან იყო, ანუ შიდა ქართლიდან. მიიჩნევდა, რომ ამ კუთხეში ყველაზე ნაკლებ შეინიშნებოდა კუთხური დიალექტი და ამიტომაც იმდროინდელი თეატრის სასცენო მეტყველება სწორედ შუა ქართლის მეტყველების კილოსთან შესაბამისობაში მოიყვანა.

იგივე გიორგი დვანაძე იგონებს, რომ „გიორგი ერისთავი დიდ ყურადღებას აქცევდა მსახიობის ზნეობრივ აღზრდას. სცენიდან მქადაგებელი მსახიობი პირად ცხოვრებაშიც მაგალითის მაჩვენებელი უნდა ყოფილიყო, ამიტომაც მსახიობის ყოფაქცევასა, მის ყოველდღიურ ცხოვრებაშიცა დიდ მოთხოვნილებებს უყენებდა.“²

მიუხედავად იმისა, რომ გიორგი ერისთავის თეატრმა სულ რაღაც ექვს წელიწადს იარსება, გარდა იმისა, რომ ფართო მასებში

თეატრალური ხელოვნების ინტერესი გააჩინა, საფუძველი ჩაუყარა აქტიორის აღზრდის პრინციპებს.

ორი ათეული წლის გავლის შემდეგ უკვე 1881 წელს ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ინიციატივითა და ძალისხმევით შექმნილმა დრამატულმა საზოგადოებამ გიორგი ერისთავის მიერ დანერგილი სასცენო ხელოვნების პედაგოგიური პრინციპები უფრო გააღრმავა და განავითარა.

ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ნაზრევადან ადვილად შეიძლება გავაცნობიეროთ ის, თუ რა ღრმად განსწავლულნი იყვნენ ისინი სათეატრო საქმეში, რომელიც თავის მხრივ, სათეატრო პედაგოგიკის განვითარებისათვის გადადგმულ კონკრეტულ ნაბიჯებს გულისხმობდა.

აკაკი წერეთელი მიიჩნევდა, რომ „თავი და თავი ღირსება არტისტის სხვებთან შეთამაშებაა, როდესაც უსიტყვოდ, მხოლოდ სახის გამომეტყველებით უკავშირდება სხვებს და სახიბლავ ძაღვს არა სწყვეტს.“⁴³ აკაკი წერეთლის ეს ჩანაწერი ერთგვარად პარალელს ავლენს სტანისლავსკის მოძღვრებასთან. სისტემად ჩამოყალიბებული მისი ჩანაწერები გაცილებით გვიანდელი პერიოდისაა, ვიდრე აკაკის ეს მოსაზრება, თუმცა მასში მთავარი პოსტულატი სამსახიობო ხელოვნების საფუძვლისა და პროფესიული ტერმინოლოგიით თუ ვიმსჯელებთ, ქმედითი ანალიზის მეთოდს გულისხმობს.

ილია ჭავჭავაძე მიიჩნევდა, რომ სცენისთვის აღზრდილი მსახიობი ხალხის აღმზრდელიც უნდა ყოფილიყო. „სცენა იგივე შკოლაა... სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს.“⁴⁴ ილია და აკაკი მაქსიმალურად ცდილობდნენ, რომ მსახიობის პროფესია მხოლოდ მაცურებლის გამართობი-ჯამბაზის ამპლუით არ შემოფარგლულიყო. ამიტომაც მათი შუშობა თეატრის განვითარების მიმართულებით კომპლექსური იყო. ისინი ცდილობდნენ, რაც შეიძლება მეტი ახალი სახელი, დრამატურგს ვგულისხმობ, დაემკვიდრებინათ ქართულ სცენაზე. ზოგადად დრამატურგიის განვითარებისთვისაც იღვწოდნენ, ამის პარალელურად მთარგმნელობით კადრებსაც ეძებდნენ და ამ მიმართულებით შესანიშნავ შედეგებსაც აღწევდნენ. მარტო ივანე მაჩაბლის აღმოჩენა და უილიამ შექსპირის ქართული თარგმანებისათვის ხელშეწყობა რად ღირდა.

აკაკი წერდა: „თუ მსახიობები ცდილობენ მხოლოდ ხალხის გაცინებას გარეგნობით, ეს ხომ ჯამბაზობა იქნება და მაშინ სასტიკად მოსაწყენნი იქნებიან. უმეტარი მსახიობი ცამდინაც რომ ნიჭიერი იყოს, ვერას გახდება მაშინ, როდესაც საჭირო არის სხვადასხვაგვარი სულის მოძრაობა და ძლიერი სულისკვეთების გადმოცემა.“⁴⁵ ისევე როგორც გიორგი ერისთავი, ილია ჭავჭავაძეც და აკაკი წერეთელიც მიიჩნევდნენ, რომ უმთავრე-

სი ღირსება სცენაზე მდგომთათვის მათი პიროვნული სრულყოფა და განათლებაა.

ილია ჭავჭავაძეს მთავარ სამსახიობო ნიჭად მიაჩნდა მსახიობს ჰქონოდა ღრმა ემოციური განცდის უნარი. თვლიდა, რომ მხოლოდ ასეთი უნარით დაჯილდოვებულ ადამიანებზე უნდა დახარჯულიყო პედაგოგიური რესურსი, რათა მათ აქმალივინათ სამსახიობო ტექნიკა და მიეღოთ განათლება. „ნიჭი და ხელოვნება განუყრელი და-მმანი არიან და აუცილებელი საჭიროებაც არის კარგის არტისტისათვის. ნიჭი არ-დახელოვნებული, არ-განურთვნილი ხელოვნება – ნიჭით შუქ-არ-შესხმული და არ გაბრწყინებული გვერდავლილი სიკეთეა არტისტისა, ცალკერძია, და ერთის მქონებელი კაცი უმეორედ ნახევარ-არტისტია. ნიჭი ხელოვნებას ეკითხება თავის საზღვარს და ხელოვნება ნიჭსა ჰსთხოვს სიბოძს და ბრწყინვალეებასა.“⁴⁶

ილია თავის ცნობილ ნაშრომში „თეატრის შესახებ“ არტისტისგან „დახელოვნებულ ნიჭს“ ითხოვს. თუმცა კარგად აანალიზებს მსახიობის ნიჭის თვითყოფადობას და თავგამოდებით იცავს კიდევ მსახიობის ამ უნარს, თუმცა პროფესიული განათლების ჩამოყალიბების აუცილებლობაზე მიუთითებს და კონკრეტულ ნაბიჯებსაც გადადგამს ამ მიმართულებით. იგი არც უკვე ცნობილ და სახელმძღვანელო მსახიობებს აკლებდა ყურადღებას, აკვირდებოდა მათ თითოეულ ახალ ნამუშევარს და თითქმის ყველა შემთხვევაში ცალკეული რეცენზიით ეხმაურებოდა ქართული თეატრის ნებისმიერ ახალ ნამუშევარს. მას კარგად ესმოდა კომედიის მნიშვნელობა და დანიშნულება. თავადაც შექმნა არაჩვეულებრივი ვოდევილი „მაჭანკალი“ მისივე მოთხრობის „კაცია ადამიანის“ მოტივებზე, თუმცა ქართულ თეატრალურ აფიშაზე კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა ნებისმიერი ისეთი პიესის გამოჩენას, რომელიც მხოლოდ ხალხის გასაციინებლად იყო შეთხზული და სათქმელს არ შეიცავდა. მას მიაჩნდა, რომ არაფრისმთქმელ ნაწარმოებში მონაწილე მსახიობი ფუჭდებოდა და ამით ზარალდებოდა მაცურებელიც და თეატრის მისიაც კინიდანდობდა.

ძალიან მნიშვნელოვანი იყო მისი დაკვირვებები მსახიობის შემოქმედებაში „მეორე პლანთან“ დაკავშირებით. ლადო მესხიშვილის მიერ მანფელდის „შემლილია“-ში შესრულებულ შემლილის როლს ცალკე წერილით გამოეხმაურა, სადაც აღნიშნავდა, რომ „მარტო ჭკვიანს, გონებაგახსნილს და ღრმად გამკითხავს არტისტს შეუძლია უთქმელი საფუძვლად გაჰხადოს მაცურებლისათვის.“⁴⁷ როგორც რეჟისორ-პედაგოგი ანტონ თავზარაშვილი აღნიშნავს „ილიას თვალმა აღმოაჩინა მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის ფრიად საგულისხმო ნიშანი, რომელიც მრავალი წლის შემდეგ ახლად იქნა შეცნობილი, დასაბუთებული და

დამკვიდრებული თეატრალურ პრაქტიკაში ვ.ი.ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ „მეორე პლანის“ სახელწოდებით.⁸

მომავალი მსახიობების დაოსტატების საქმეში ილია და აკაკი მარტო არ დარჩენილან. მათ მხარი აუბნა XIX საუკუნის 80-იანი წლებისთვის უკვე საკმაოდ გამოცდილმა, სცენისმოყვარეთა დასებში გამობრძმედილმა სამსახიობო ძალებმა.

ვასო აბაშიძე ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც აიტაცა დრამატული საზოგადოების მიერ შემუშავებული ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების პროგრამა. იგი გარდა იმისა, რომ სულ მუდმივად იყო დაკავებული სპექტაკლებში, ცდილობდა ყურადღების მიღმა არ დარჩენოდა არცერთი დიდი თუ მცირე მნიშვნელობის მოვლენა მსოფლიო თეატრალურ ცხოვრებაში. მათთვის უფრო ხელმისაწვდომი იყო რუსული თეატრის მუშაობის გამოცდილების გაზიარება, თუმცა ეს სულაც არ უშლიდა ხელს გაცნობოდა მსოფლიო თეატრში მიმდინარე პროცესებსა და ცნობილ მეცნიერთა თუ ხელოვნება ნააზრევს თეატრის განვითარების შესახებ. იმ პერიოდის გაზეთები აჭრელეზული იყო ვასო აბაშიძის პუბლიკაციებით, სადაც იგი კრიტიკულად განიხილავდა დენი დიდროს „პარადოქსი აქტიორზე“-ს. უფრო მეტიც, მან საკუთარი გამოცდილება და შემოქმედებითი დაკვირვებანი ფურცელზე გადაიტანა და მომავალ თაობებს მსახიობის ოსტატობისათვის მეტად მნიშვნელოვანი სახელმძღვანელო დაუტოვა. ამ სახელმძღვანელოს გაცნობისას საქმეში გათვითცნობიერებული ადამიანი მიხვდება, რომ მიუხედავად ტერმინოლოგიური განსხვავებებისა, ვასო აბაშიძეც და ქართული თეატრის მთელი ის თაობაც რუსულ თეატრში მიმდინარე პროცესებით იყვნენ მოხიბლულნი. უფრო მოგვიანებით, სამხატვრო თეატრის შექმნის შემდეგ, მათთვის პირდაპირ ორიენტირად იქცა კ.სტანისლავსკისა და ვ.ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შემოქმედებით-პედაგოგიური კრედი. „სცენა სარკეა ცხოვრებისა და ამიტომ უმთავრესი კანონი, რომელზედაც დამყარებულია ხელოვნება – არის სინამდვილე და ჭეშმარიტება.. სრულსა და საამურ მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მასყარებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს.“⁹

დაახლოებით იგივე მოსაზრება შეიძლება ამოვიკითხოთ კოტე მესხის წერილშიც – „თეატრი კაცობრიობის ცხოვრების სურათებს წარმოგვიდგენს, თეატრში მოთამაშე, ისე უნდა მოიქცეს და ილაპარაკოს, როგორც ნამდვილი ცხოვრებაში მოქმედებენ და ლაპარაკობენ.“¹⁰

„აქტიორს უნდა ჰქონდეს მეტად ნაზი და ამავე დროს მეტად ძლიერი და ღრმა შთაბეჭდილება, რომლის ნყალობით მას შეეძლოს უკიდურეს მდგომარეობათა, დრამატულ და ტრაგიკულ გრძნობათა გამოსახვა, რათა

მათი თამაშობა ღვიძლი და ბუნებრივი იყოს.“¹¹ – ესეც ვალერიან გუნიას ნააზრევინდან ამონარიდი.

თუ სტანისლავსკის სისტემად წოდებულ მოძღვრებას თვალს გადავავლებთ და მას შევუდარებთ ქართველ სცენის ოსტატთა ნააზრევს, თვალნათლივ დავინახავთ ძირეულ მსგავსებას მათ შორის.

რუსთაველის თეატრის მსახიობს ეკატერინე ვანნაძეს არაერთხელ უთქვამს ჩემთან პირად საუბრებში, როცა მის დიდ ბებიაზე, ცნობილ ქართველ არტისტზე ელისაბედ ჩერქეზიშვილზე უამბნია, რომ ინსტიტუტში სწავლისას, ჩვენი პედაგოგი გიორგი ტოვსტონოგოვი ბებიაჩემს მაგალითად ასახელებდაო. „შეხედეთ ელისაბედის თამაშს და სწორედ ეგ არის სტანისლავსკის სისტემაო“.

ვასო აბაშიძის წიგნში ისევეა დაყოფილი ქვეთავებად მსახიობის ხელოვნების სწავლებისათვის აუცილებელი პარაგრაფები, როგორც ეს გვხვდება სტანისლავსკისთან. მდგომარეობა სწავლებისადმი და აზროვნებაც აბსოლუტურად იდენტურია. „ნამდვილი მასწავლებელი დრამატული ხელოვნების არიან: ცხოვრება, პრაქტიკა და დაკვირვება. რაც უფრო მეტს დააკვირდება მსახიობი, მით უფრო მისი ნიჭი ძლიერდება, უფრო ღრმად ჩაუჯდება სულში ნახულ-გაგონილი და უფრო ცხადად გამოხატავს თავის ქმნილებას“.¹² კონსტანტინე სტანისლავსკიც ხომ მის ნაშრომებში ცხოვრებას, ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, ისევე როგორც ემოციულ მეხსიერებას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა.

პრაქტიკულად XIX საუკუნის 90-იანი წლების და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული თეატრალური პედაგოგიკა ვითარდებოდა დრამატული საზოგადოების ხელდასმით და მას სათავეში სწორედ გამოჩენილი გამოცდილებისა და ნიჭის მსახიობები ედგენ: ვასო აბაშიძე, კოტე მესხი, მაკო საფაროვი-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია, ლადო მესხიშვილი, ვალერიან გუნია... თუმცა, XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან საზოგადოების წინაშე დადგა საკითხი, რეჟისურის პროფესიის განვითარებაზეც ეფიქრათ. სწორედ ამ მიზნით საქართველოდან რუსეთში, მოგვიანებით კი საფრანგეთში მიავლინეს ახალგაზრდა კადრები, რომელთაც სტიპენდიას სწორედ თეატრალური საზოგადოება უხდიდა. ამ შემოქმედთა სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, საქართველოში გაჩნდნენ პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები. მათ უცხოეთში ნასწავლი პრაქტიკულ მუშაობაში გამოიყენეს და სწორედ XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან ქართულ თეატრში ბევრად მეტი ყურადღება მიენიჭა მსახიობთა პროფესიულ განათლებასა და ოსტატობას.

პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები კი იყვნენ აკაკი ფალავა, მიხეილ ქორელი, ალექსანდრე ნუნუნავა და ვალერიან შალიკაშვილი. ოთხივე მათგანმა პრო-

ფესიული განათლება მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან არსებულ სტუდიაში მიიღო და სამშობლოში დაბრუნებისთანავე შეეცადნენ ნასწავლი თანამემამულეებისათვის გაეზიარებინათ და ქართულ თეატრალურ პედაგოგიკაში საბოლოოდ დაემკვიდრებინათ კ.სტანისლავსკის პედაგოგიური იდეები.

პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორების კვალდაკვალ პროფესიული განათლების მისაღებად საფრანგეთში გაემგზავრა გიორგი ჯაბადარიც. სამშობლოში დაბრუნებულმა 1918 წელს სტუდია გახსნა თბილისში. ოდნავ მოგვიანებით სტუდია აკაკი ფალავამაც გახსნა.

„სტუდია, თეატრალური ორგანიზმის ცხოვრების იმგვარ ფორმას წარმოადგენს, სადაც იქმნება მისი განახლებისათვის უმთავრესი რამ – თანამოაზრეთა კოლექტივი – თაობა. თაობას კი უწოდებენ იმათ, ვინც თვისებრივად ახალის სიტყვის დამკვიდრებას შესძლებს საზოგადოებრივი ცხოვრების ამა თუ იმ სფეროში. ქართული თეატრის ისტორიის განვითარების ამ ეტაპზე, მხოლოდ სტუდიას შეეძლო შეექმნა ქართული თეატ-

რისათვის ესოდენ საჭირო და აუცილებელი ახალგაზრდა შემოქმედთა თაობა. ვერც ლ.მესხიშვილისა და ვ.გუნიათა გამოსაცდელმა წარმოდგენებმა, ვერც ვ.აბაშიძის მიერ თეატრის დასში ახალგაზრდების მისაღებად წარმოებულმა გამოცდებმა, ვერც მ.ქორელის მიერ ქუთაისის თეატრში ახალგაზრდა სცენისმოყვარეთა მონვევამ, ვერ შექმნა თაობა. ახალი თაობის შექმნა სწორედ გ.ჯაბადარის თეატრ-სტუდიის საშუალებით გახდა შესაძლებელი“.¹³

პრაქტიკულად 1850 წელს გიორგი ერისთავის დაარსებული თეატრიდან ჯაბადარის სტუდიის გახსნამდე ნაბიჯ-ნაბიჯ ვითარდებოდა და იხვეწებოდა პედაგოგიური მიდგომები, რითაც ქართველი მსახიობები უფრო იხვეწებოდნენ და ექცეოდნენ პროფესიულ ჩარჩოებში. სტუდიების ჩამოყალიბებას მალევე თეატრალური ინსტიტუტის გახსნაც მოჰყვა, რის შემდეგაც შეიქმნა კათედრა, დამუშავდა მეთოდოლოგია და, აქედან გამომდინარე, უკვე მეცნიერულ ჩარჩოში მოექცა მსახიობის აღზრდის საქმე.

The studies about Georgian theatrical pedagogy starts from 1850 years, from the period that playwright Giorgi Eristavi founded First Georgian professional theatre.

This document discusses aspects of theater pedagogy, from the Time Giorgi Eristavi - till Giorgi Jabadari Studio.

Significant contributions to the development of theater pedagogy have made after Giorgi Eristavi, Iliia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, Vaso Abashidze, Kote Meskhi, Valerian Gunia, Lado Meskhishvili and the others, also acquired professional education in Russia first Georgian directors Valerian Gunia, Alexander Tsutsunava, Valerian Shalikashvili, and Akaki Phagava, Michael Corelli.

The theme deals with the period when the Georgian theater scene has evolved from amateur to professional theater companies, this happened after a dramatic society, which was founded in 1881 and had an important place dedicated in Statute, about development of theatrical pedagogy and education of professional Actors.

გამოყენებული ლიტერატურა

- სერგო ვერსამია. „გიორგი ერისთავის თეატრი“. თბილისი, 1950 გვ.136
იქვე.
ჟურნალი. „კვალი“. 1895 წ. №51
ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ.VI, თბ., 1927 წ., გვ.47.
გაზეთი. „შრომა“. 1881 წ. №12
ილია ჭავჭავაძე. „თეატრის შესახებ“. გვ.66.
იქვე. გვ.75.
ა. თავზარაშვილი. „მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის განხილვა ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკის შუქზე“ – „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“. ტ.II 1970 წ. გვ.54.
ვასო აბაშიძე. „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“, კრებ. „ცხოვრების სარკე“, წიგნი 2, 1902 წ. გვ.374.
კოტე მესხი – ვაზ. „დროება“ 1880 წ. №227 „ნერილები პარიჟიდან... ნერილი მეოთხე“. ვალერიან გუნია. „ქართული თეატრი“, 1889 წ. გვ.177
ვასო აბაშიძე. „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“. კრებ. „ცხოვრების სარკე“, წიგნი 1, 1901 წ. გვ.373
გიორგი ჩართოლანი — „თეატრალური რეფორმა და გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდია“. თბილისი. 1993 წელი. გვ.62.

„თეატრალური იბერეთი — 2014“

ლავა ჩხარტიშვილი

საქართველოში ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული თეატრალური მხარე ოდითგან იმერეთი იყო. ქართული თეატრის მნიშვნელოვანი და უდიდესი არტისტული შენაკადი სწორედ იმერეთიდანაა და ასეა დღესაც, ამ მხარიდან მოდის მნიშვნელოვანი არტისტული ამქარი თანამედროვე ქართულ თეატრში. იმერეთში არტისტული ნიჭით დაჯილდოვებული ხალხი ცხოვრობს. იმერეთი გამოირჩევა იმითაც, რომ ამ რეგიონში ყველაზე მეტი პროფესიული და მოყვარული თეატრალური დასი ფუნქციონირებს. ამ ტრადიციების განმტკიცებასა და განახლებაში კი უდიდესი როლი ეკისრება ინიციატივას — იმერეთის თეატრალურ ფესტივალს, რომელსაც 2002 წელს ჩაეყარა საფუძველი და წელს უკვე მეოთხედ გაიმართა.

სათეატრო კონკურს-ფესტივალი „თეატრალური იმერეთი — 2014“ მნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენაა თავისი მასშტაბითა და მნიშვნელობით არა მხოლოდ იმერეთის რეგიონისთვის, არამედ ქართული თეატრისთვის ზოგადად, რადგან ის ემსახურება ახალი სახეების გამოვლენას, სათეატრო ხელოვნების პოპულარიზაციას, თეატრალური დასების მოტივაციის გაზრდას და პროფესიული ხარისხის ამაღლებას. ამ დიდმნიშვნელოვან და ეროვნულ ნამოწყებას სათავეში წლების განმავლობაში ედგა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების იმერეთის განყოფილება, რომელსაც წარმატებით ხელმძღვანელობს ღირსების ორდენის კავალერი ლევან როხვაძე, რომლის სახელთანაც ამ სფეროში ბევრი ახალი ინიციატივაა დაკავშირებული. საქართველოს თეატრალური საზოგადოების იმერეთის განყოფილება დღემდე ახერხებს წელიწადში ორჯერ ჟურნალის „თეატრალური ქუთაისი“ გამოშვებას. მასთან ერთად ერთგულად ენთუზიასტი ქალბატონი მაია პაქსაშვილი მოღვაწეობს. ეს მცირე „გუნდი“

ქმნის მასშტაბურ ფესტივალს, რომელიც ქართული თეატრის ნამდვილი ზეიმიია.

ლევან როხვაძეს ამ შესაშურ ნამოწყებაში გვერდში უდგას ქუთაისის ინტელიგენცია, ადგილობრივი ხელისუფლება მუნიციპალიტეტისა და იმერეთის სამხარეო ადმინისტრაციის სახით. რაოდენ სასიხარულოა, რომ საზოგადოებას და ხელისუფლებას კარგად ესმის ამ თეატრალური ფესტივალის მნიშვნელობა და არსი. წარმოდგენილ სპექტაკლებში ხელის გულზე ჩანდა თანამედროვე საზოგადოების პრობლემები, რომელთა შორის ცალსახად გამოიკვეთა სოციალური პრობლემა. დადგმული პიესების უმეტესი ნაწილი სწორედ სოციალურ პრობლემას ეხებოდა. კვლავ აქტუალურია თეატრებში თემები პატრიოტიზმზე, ეროვნულ ღირებულებებზე, ადამიანის ღირსებასა და ჯანსაღ მსოფლმხედველობაზე.

წლევანდელ ფესტივალზე იმერეთის თერთმეტი მუნიციპალიტეტის ცამეტი სპექტაკლი იყო წარმოდგენილი, მათ შორის, სამი პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრიდან. შესაძლოა, საკამათო იყოს პროფესიული და მოყვარული თეატრების ერთიან კონკურსში მონაწილეობა, მაგრამ ამ მოსაზრებასაც აქვს გარკვეული დადებითი ფაქტორები. მოყვარულ თეატრებს უძლიერდებათ მოტივაცია, პასუხისმგებლობის გრძნობა და უჩინდებათ ლოგიკური მიზეზი მხატვრულ სრულყოფასთან მიახლოების. შესაბამისად, მოყვარული თეატრების რეჟისორები ცდილობდნენ გარკვეული პასუხისმგებლობით მოკიდებოდნენ საყვარელ საქმეს, მოეძებნათ პიესის ორიგინალური გადაწყვეტა, არსებული რესურსით მოეძებნათ გამოსავალი, რაც თავისთავად ხელს უწყობს საკითხების შემოქმედებით გადაჭრას და კრეატიულობის განვითარებას, რისი საუკეთესო ნიმუშიც იყო თეატრის სახალხო თეატრის სპექტაკლი —



დავით კლდიაშვილის „ბაკულას ლორები“ (რეჟისორი გია ნიკოლაძე)

ორი კვირის განმავლობაში თეატრალურ მართონს ლადო მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის დრამატული თეატრი ღირსეულად მასპინძლობდა. ფესტივალის საზეიმოდ გახსნეს „თეატრალური იმერეთის“ დამფუძნებელმა და სამხატვრო ხელმძღვანელმა ლევან როხვაძემ და საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ გიორგი ქავთარაძემ. ორი კვირის განმავლობაში ფესტივალის სპექტაკლებს თვალს ადევნებდა და აფასებდა სპეციალურად შექმნილი ჟიური, რომელს შემადგენლობაშიც შედიოდნენ: რეჟისორი კოტე აბაშიძე, მწერალი და დრამატურგი თეიმურაზ ლანჩავა, იმერეთის გუბერნატორის პირველი მოადგილე სალომე იობიძე და თეატრმცოდნე ლამა ჩხარტიშვილი.

საფესტივალო მართონის ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის პროფესიულმა სახელმწიფო თეატრმა გახსნა გიორგი სიხარულიძის სპექტაკლით „Hellados“. ეს იყო სიმბოლური სპექტაკლი, რომელშიც ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს მსახიობთა ორი თაობა. ამ სპექტაკლში შეიქმნა მნიშვნელოვანი პარტნიორული დუეტები თაობებს შორის და საინტერესო მხატვრული სახეები, რომელთა შორის აღსანიშნავია: ლამარა ვაშაკიძის ოლიჩკა. უფროსი თაობის მსახიობი ამ როლში არის საუკეთესო მაგალითი, როგორ უნდა ებრძოლო სიბერეს და დარჩე მარად ახალგაზრდად. ბოშა ქალის საინტერესო მხატვრული სახე შექმნა ლელა ლომთათიძემ (ოქსანა). მსახიობმა გამოავლინა სახასიათო როლების შექმნის უნარი, მაყურებლამდე კარგად მოიტანა ბოშა ქალის ხასიათი, რაშიც მას დაეხმარა სპეციფიკური ხმის ტემბრი და პლასტიკა. მისი ეპიზოდი ერთ-ერთი გამორჩეული პასაჟია სპექტაკლში. საუკეთესო პარტნიორული მუშაობის უნარი გამოავლინეს ანზორ ხერხაძემ და ლუკა მუხიგულმა, ორი თაობის მსახიობი ზედმინევენით კარგად უგებდნენ და გრძნობდნენ ერთმანეთს სცენაზე (რაც, სამწუხაროდ, იშვიათი მოვლენაა თანამედროვე ქართულ თეატრში).

ფესტივალის მეორე დღეს მესხიშვილის თეატრის სცენა სტუდენტების ნამუშევრებს დაეთმო. მაყურებლისა და ჟიურის წინაშე წარსდგა აკაკი წერეთლის უნივერსიტეტის სტუდენტთა თეატრალური დასი თამარ ბართაიას პიესით „მთავარი როლი“. სპექტაკლის რეჟისორები არიან ლევან კვატაშიძე და კახაბერ გოგოლაშვილი. ერთი მხრივ,



სასიამოვნოა, როცა რეჟისორები თანამედროვე ქართველი დრამატურგების პიესებს მიმართავენ, მაგრამ მეორე მხრივ, უჭირთ დრამატულ ტექსტში მთავარი ხაზისა და კონტექსტის ამოკითხვა. ა. წერეთლის სახ. უნივერსიტეტის სტუდენტთა თეატრალური დასის სპექტაკლში ბევრი იყო სქემატური მხატვრული სახე, შთაბეჭდილება რჩებოდა, რომ თითქოს მსახიობებს გააზრებული არ ჰქონდათ ნაწარმოების არსი და გმირთა ხასიათები, მსახიობთა ზედაპირულობა პერსონაჟებისადმი კარგავდა ინტერესს მაყურებელშიც, არათანმიმდევრულ თხრობა და ლოგიკას მოკლებული მუსიკალური გაფორმება (სტილის, ჟანრის აღრევა) კიდევ უფრო უშლიდა ხელს მსახიობებსაც და მაყურებელსაც ჩასწვდომოდნენ დრამატურგის მიერ დასმულ პრობლემას-თეატრის შიდა ინტრიგებით გამოწვეულ დამლუპველ შედეგებს და სათეატრო ხელოვნების უნიკალურობას, როცა, ათასგვარი წინააღმდეგობის მიუხედავად, თეატრი ყოველთვის პოულობს გამოსავალს ნებისმიერი ჩიხიდან. სპექტაკლში მთავარ როლებს თამარ მინდიაშვილი და ზურაბ ჩახუნაშვილი ასრულებდნენ, მაგრამ მაყურებელს უფრო დაამახსოვრებოდა ეპიზოდური როლის შემსრულებელი მარი ხურციძე, რომელმაც ზუსტად მიაგნო მხატვარ-რეჟისორის როლის ხასიათს და ქმედებაში გამოხატა ის. ახალგაზრდა მსახიობმა შექმნა საინტერესო ტიპაჟი, რომელიც სპექტაკლის მთავარ გმირად სწორედ შესრულების ხარისხის გამო იქცა.

ქუთაისის კერძო უნივერსიტეტის თეატრის სპექტაკლში „სიბერის ჟამს ნუ მიმატოვებ“ (ავტორი გია ჯვალალონია, რეჟისორი ზაზა ლეჟავა) მოთხრობილი იყო მოხუცთა თავშესაფრის გმირების ღირსეული ისტორიები. დრამატურგიული მასალა არ იძლეოდა მოქმედების დინამიკურობის საშუალებას, რადგან სპექტაკლი მონოლოგების

პრინციპზე იყო აგებული. სპექტაკლში წამოჭრილი პრობლემა, ბუნებრივია, აქტუალურია, მაგრამ სპექტაკლმა ვერც რეჟისორულად, ვერ მსახიობთა შესრულებით ვერ გაამართლა, ვინაიდან მონოლოგები არ იყო ქმედითი და წარმოდგენა ლიტერატურულ კომპოზიციას უფრო დაემსგავსა, ვიდრე სპექტაკლს. მსახიობთა შესრულება, ფორმის თვალსაზრისით, მხატვრულ დეკლამაციას უფრო ჰგავდა, ვიდრე სპექტაკლის პერსონაჟებს, რომლებიც სცენაზე ცოცხლობდნენ.



ღირსეულად წარსდგა მესხიშვილის თეატრის სცენაზე ჭიათურის აკაკი წერეთლის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრი სპექტაკლით „ლამბალო და ყაშა“. მიხილ ჯავახიშვილის კლასიკად აღიარებული ნაწარმოები იშვიათად იდგმება ქართულ სცენაზე, რადგან რეჟისორის მხრიდან ამ ნაწარმოების განხორციელება, მონუმენტურობის, პრობლემათა ფართო სპექტრის და არადრამატურული ფორმის გამო, სირთულეებთან არის დაკავშირებული. ჭიათურის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა მამუკა ცერცვაძემ ეს სირთულე დაძლია და მაყურებელს გარკვეული, ჩამოყალიბებული, ტკივილიანი სათქმელით წარუდგა. რეჟისორის მხრიდან ამ სპექტაკლის განხორციელება ჭიათურის თეატრის სცენაზე გარკვეულ სითამამესა და გამბედაობასთან არის დაკავშირებული, ვინაიდან სპექტაკლი ამხელს ადამიანების (გარკვეული ჯგუფების, საზოგადოებრივი ფენების) მანკიერ თვისებებს, რომლებიც ჩვენს თანამედროვეობაში ძალზე ხშირად გვხვდება. მამუკა ცერცვაძის სპექტაკლში ნათლად ჩანს პროგრესიული პოზიცია ეკლესიის ინსტიტუტთან დაკავშირებითაც, ის არ აკნინებს მის ფუნქციასა და როლს, მაგრამ მიანიშნებს მანკიერ მხარეებზეც, თუ როგორ ერევა ეკლესია ქვეყნის მართვაში, საგარეო და საშინაო პოლიტიკის შემუშავებაში. ჭიათურის თეატრის ეს სპექტაკლი სერიოზული განაცხადია ამ თეატრისთვის, ცალსახად გაცხადებული პოზიციით და მსოფლმხედველობით. სპექტაკლს სამი ფინალური სცენა აქვს, ვფიქრობ, რეჟისორი უნდა შეეღიოს ორ მათგანს, რათა სპექტაკლი უფრო „შეკრული“ გახდეს, მიუხედავად საკამათო ფინალისა (სადიზმის, შურისძიების ჩვენებისა), რეჟისორის ჰუმანისტური პოზიცია მკრთალად, მაგრამ მაინც ჩანს. სპექტაკლი გამოირჩევა სცენოგრაფიის თვალსაზრისითაც. სპექტაკლის მხ-

ატვარია თეო კუხიანიძე, რომელიც ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციების ერთ-ერთი ღირსეული წარმომადგენელია. მის მიერ შექმნილი დეკორაცია ერთდროულად მონუმენტურია და სადა. ერთი შეხედვით, რთული კონსტრუქცია ზედმინევენით ქმედითია და დინამიკური, რასაც მაქსიმალურად „ითვისებს“ რეჟისორი. საინტერესო მხატვრული სახეები შექმნეს მსახიობებმა: გოჩა აბაშიძემ (ექიმი), არჩილ ხვედელიძემ (ყაშა) და როდერ ჩაჩანიძემ (ეპისკოპოსი პავლე). რაც შეეხება მსახიობ გიორგი ჩაჩანიძეს (ლამბალო), რომელიც ფესტივალის ორ სპექტაკლში მონაწილეობდა, ვფიქრობ, სცენური სიმართლის მისაღწევად ბევრი შრომა სჭირდება, რათა მის მიერ განსახიერებულ გმირებს არ დაკრავდეს ცრუ ლირიზმისა და ფსევდო პათეტიკურობის ელფერი.

ზესტაფონის უშანგი ჩხეიძის სახელობის პროფესიულმა სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა სამხატვრო ხელმძღვანელის ნინო ლიპარტიანის დადგმული სპექტაკლი, ფრანგული ბულვარული კომედია „ბრიყვთა ვახშამი“ წარმოგვიდგინა. იუმორით სავსე ზესტაფონელი მსახიობებისგან გაცილებით მეტ სილაღესა და სიმსუბუქეს ველოდი, პიესის ორიგინალურ გათამამებას. მსუბუქი კომედია ოდნავ დამძიმებულ სოციალურ სპექტაკლს დაემსგავსა. ბუნებრივია, დამკვიდრებული მოსაზრების მიხედვით, კომედიის თამაში გაცილებით ბევრ სირთულესთან არის დაკავშირებული, ვიდრე დრამის ან ტრაგედიის. მთავარი როლის შემსრულებელი — ზურაბ აბესაძე პარალელური მოქმედებების დროს ფუნქციონირებად კარგული იდგა სცენაზე, რაც ქმნიდა გარკვეულ უხერხულობას. არ ისმოდა კოკა ჭანკოტაძის მიერ წარმოქმნილი ტექსტი, ზედაპირულობის იერი დაჰკრავდათ ნანა ცხვირაშვილისა და ნანა ისიანის მიერ განსახიერებულ როლებს, მათი თამაში იყო

სუმბურული და ნაკლებად დასამახსოვრებელი. განსაკუთრებით ეს ნანა ისიანის მარლენს ეხება, რომელიც, როგორც პერსონაჟი, იმდენად გაძარცვულია სპექტაკლში, რომ ძნელი გამოსაცნობია ვინ არის ის, საიდან მოდის, რა მიზნები და ფუნქცია აქვს მოვლენებში. თუმცა სპექტაკლში ნამდვილად შექმნეს დასამახსოვრებელი სახეები თემურ კიკნაველიძემ და ბადრი ტაბატაძემ, მათი გმირები იყვნენ არტისტული ოსტატობით შეფუთულნი და საინტერესო. მსახიობებმა მოძებნეს გმირების მთავარი მახასიათებლები, რომელიც კარგად გამოიხატა პერსონაჟთა ქმედებებში. რაც შეეხება რეჟისორს, რომელიც ამავდროულად პიესის მთარგმნელად, სცენოგრაფიის ავტორად და მუსიკალურ გამფორმებლად მოგვევლინა, მაყურებელს საკმაოდ დახვეწილი და გამართული სპექტაკლი წარმოგვიდგინა, თუმცა კომიკური სიტუაციები და მოვლენები (რომელიც პიესაში უხვად არის) უფრო მოკრძალებულად და გაძარცვულად გვგვებოდა სპექტაკლში. ვფიქრობ, პიესის შერჩევასა სამხატვრო ხელმძღვანელი უნდა ითვალისწინებდეს იმ რეალურ რესურსს, რომლის დაძლევაც შეუძლია დასს.

საკმაოდ ტრადიკული სიუჟეტის სპექტაკლი შემოგვთავაზა წყალტუბოს სახალხო თეატრმა. ოტია იოსელიანის „ადამიანი იბადება ერთხელ“ ვაჟა გედენიძის რეჟისურით მნიშვნელოვან პრობლემებს ეხება. სამწუხაროდ, სპექტაკლმა, მხატვრული თვალსაზრისით, არ დატოვა კარგი შთაბეჭდილება, რადგან სუსტი იყო რეჟისორული ხერხები, დარღვეული იყო სიუჟეტის დინამიკა და მიზანსცენათა მონაცვლეობის პრინციპი. მონოტონური დიალოგები და მონოლოგები მოსაწყენს ხდიდა სპექტაკლის სიუჟეტს. არტისტები ცდილობდნენ ტრაგიზმის შემცველი ტექსტი კიდევ უფრო დრამატული პათოსით წარმოეთქვათ, რაც მაყურებელში თანაგრძნობის ნაცვლად, უკურეაქციას იწვევდა. მსახიობებს აკლდათ გულწრფელობა და უბრალოება, რაც იწვევდა ყალბ პათეტიკურობას, თუმცა სპექტაკლში საინტერესო მხატვრული სახეები შექმნეს შალვა ვაშაკიძემ (მინაგო) და გიორგი ჩირგაძემ (ბაჭუა), რომლებმაც თავიანთი პერსონაჟები შედარებით მიაახლოვეს დრამატურგის ჩანაფიქრთან. სპექტაკლში კიდევ ერთი მოტივია აღსანიშნავი, რომლის განზოგადებაც შეიძლება — ვაჟა გედენიძე ხაზს უსვამს თეატრის, ზოგადად სულიერი ფასეულობების მნიშვნელობას ადამიანის ცხოვრებაში განსაკუთრებით მაშინ, როცა ადამიანს ყველაზე მეტად უჭირს. ოჯახში დატრიალებული ტრაგედია სრულ სულიერ კრიზისში აგდებს ადამიანებს, თეატრით დაკავება კი მათ ამ კრიზისიდან თავის დაღწევა-სა და გაკეთილშობილებაში ეხმარება.

ივანე ბუკუჩვანის „ლუიჯის გული“ წარმოადგინა ვანის სახალხო თეატრმა ლორიტა ჯორჯიკიას რეჟისურით, საინტერესო ხასიათებითა და ტიპაჟით, თუმცა ტრაგიკომედიური ჟანრის, საკმაოდ გლობალური პრობლემებით დატვირთული პიესა წარმოდგენისას იაფფასიან ვოდვეილად იქცა. რეჟისორმა გვერდი აურა პიესის ყველაზე მნიშვნელოვან დეტალებს, იდეებსა და ქვეტექსტებს, რის გამოც მაყურებელს ვოდვეილური (ოღონდ დაბალ მხატვრულ ხარისხში) წარმოდგენა შერჩა. მიუხედავად საინტერესოდ შექმნილი სცენური სახეებისა (ჯაბა ვაშაკიძე, ლორიტა ჯორჯიკია, მამუკა დვალიშვილი), სპექტაკლში ბევრი ტიპაჟი ზედაპირულია. ხშირი იყო შემთხვევა უხეში სტილისტური შეცდომების ტექსტში, რომელიც სცენიდან ისმოდა მსახიობებისგან. გრძელი, არაფრისმთქმელი საექსპოზიციო ნაწილი და ზედმეტად ილუსტრირებული დიალოგები სპექტაკლს მხატვრულ რეალობას კიდევ უფრო წყვეტდა. მხატვრულ დეკლამაციას გავდა ლუიჯის (მსახიობი გორა ჩხაიძე) მონოლოგი. ხშირ შემთხვევაში მსახიობებს გააზრებული არ ჰქონდათ ტექსტი, რომელსაც წარმოეთქვამდნენ სცენიდან, რადგან სცენაზე დატრიალებულ მოვლენებზე შეფასებები მათ თითქმის არ ჰქონიათ.

საინტერესო, გამართული და კულტურული სპექტაკლი გვიჩვენა რევაზ ლალიძის სახელობის ბალდათის კულტურის ცენტრთან არსებულმა თეატრალურმა დასმა. ამავე დასის წევრის პავლე აბულაძის პიესა „მიტოვებული“ პირველად დაიდგა ქართულ სცენაზე, მთავარ როლში (ბერდო) პიესის ავტორი



მოგვევლინა. სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა ლევან ბიბილიევიშვილმა საკონსულტაციოდ მესხიშვილის თეატრიდან ერთ-ერთი საუკეთესო მსახიობი დათო როინიშვილი მიიწვია. ერთობლივმა მუშაობამ ნამდვილად გამოიღო დადებითი შედეგი. მსახიობების მელიტონ ჯაფარიძისა და პავლე აბულაძის დიალოგები იყო სწორად აგებული, ამ მსახიობებს ესმოდათ ერთმანეთის, ჰქონდათ ზუსტი და ლოგიკური შეფასებები. სწორედ ამის შედეგი იყო ის, რომ მაყურებელი სულგანაბული ადევნებდა თვალს მათ დიალოგს. მხატვრულ სიმართლესა და გულწრფელობაზე დამყარებული სცენური ურთიერთობა სპექტაკლის მხატვრულ ხარისხს მთლიანობაში კიდევ უფრო მაღლა სწევდა. ესთეტიკური, დახვეწილი და სწორ ფერებში გადანყვებილი იყო ხათუნა თევზაძის დეკორაციაც. პავლე აბულაძის პიესა, მიუხედავად მის დრამატურგიულ სტრუქტურაში გარკვეული ხარვეზების არსებობისა, აქტუალურ თემებსა და საზოგადოებრივ-სოციალურ პრობლემებზეა შექმნილი. ტრაგიკული ისტორია ოპტიმისტური ფინალით ბალდათის სახალხო თეატრის ნამდვილი ნარმატებაა.

ლაშა თაბუკაშვილის „ათვინიერებენ მიმინოს“ მრავალგზის არის დადგმული ქართული თეატრების სცენებზე. ამჯერად, ამ პიესაზე ხონის სახალხო თეატრმა რეჟისორ პეტრე ჩარგვიშვილის ხელმძღვანელობით იმუშავა. რეჟისორს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში აქვს მიღებული სარეჟისორო განათლება, რაც ეტყობა კიდევ მის სპექტაკლს. დახვეწილი მიზანსცენები და მეტაფორებით აზროვნება, ამის თქმის საშუალებას გვაძლევს, თუმცა რეჟისორი ძალიან გაიტაცა ექსპერიმენტებმა და ყველასთვის მოულოდნელი ფინალი შემოგვთავაზა — პიესის მთავარი გმირი იდენტიფიცირებული იქნა იესო ქრისტესთან. სპექტაკლის საკმაოდ გრძელი საექსპოზიციო ნაწილი აფერხებს წარმოდგენის რიტმულობას. რეჟისორი გვიხატავს ჩაკეტილ სივრცეს, სადაც ადამიანებს ზომბებად აქცევენ, ოდნავი წინააღმდეგობა და პროტესტი სიკვდილის ტოლფასია. აქ, ამ სამყაროში გულს კლავენ, მაგრამ ბოლომდე ვერა, ვერც მათი პატრონია (გოჩა რუხაძე) ძლიერი ადამიანურ გრძნობებთან. მასაც აქვს სუსტი წერტილები და სწორედ ეს სისუსტე ანგრევს ტირანის ბუდეს. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლს ეტყობა რეჟისორის მასალაზე სერიოზული მუშაობის კვალი, სპექტაკლში გაპარულია ისეთი დეტალები, რომელიც რეჟისორს დამუშავების და ყურადღების მიღმა დარჩა. მაგალითად, სცენა, სადაც ანი (ქეთი მაღლაკელიძე) და გიო (ვეფხია გულედანი) ავანსცენაზე საუბრობენ. ეს დიალოგი ფაქტიურად არ არის დადგმულ-გათამაშებ-

ული, მსახიობები არ უსმენენ ერთმანეთს და შესაბამისად, არაადეკვატურად იქცევიან, რაც არღვევს მხატვრულ სიმართლეს. საინტერესო ტიპაჟია მელოტი, რომელსაც ზაზა ძიძიგური ანსახიერებს. მსახიობი ცდილობს გამოიყენოს მრავალფეროვანი გამომსახველობითი საშუალება და დეტალებით გაამდიდროს მისი პერსონაჟი.

თერჯოლის სახალხო თეატრმა დავით კლდიაშვილის მოთხრობაში „ბაკულას ღორები“ კლდიაშვილისვე პიესიდან „დარისპანის გასაჭირი“ ორი პერსონაჟი დარისპანი და კაროჟნა „მიავლინა“, თანაც ისე, რომ ამ პერსონაჟების სხვა ნაწარმოებში ხილვა არ იწვევს გაუცხოებას. თერჯოლის თეატრის „ბაკულას ღორები“ ფესტივალზე წარმოდგენილ სპექტაკლებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო სპექტაკლი იყო. ამ სპექტაკლის მთავარი ღირსება კლდიაშვილის იმერეთის კოლორიტულობის ზედმიწევნით ნატურალურად ჩვენება და არტისტული ანსამბლურობა იყო. გია ნიკოლაძის მიერ დადგმული სპექტაკლი ნიმუში იყო იმის, რომ მინიმალური დეკორაციით შესაძლებელია სპექტაკლის დადგმა. რეჟისორმა გამოავლინა კრეატიულობა და მხოლოდ მსახიობებით შექმნა საინტერესო ატმოსფერო. არტისტები გამოირჩეოდნენ ხალასი ნიჭიერებით, იყვნენ ბუნებრივები და ნატურალურები, ხოლო პირველყოფილი ნატურალობა და გულწრფელობა დიდ ეფექტს ახდენს მაყურებელზე. თერჯოლის თეატრის მსახიობები კარგადაც მღერიან, მათ არა ერთი ხმებში გაშლილი, საინტერესოდ ინტერპრეტირებული სიმღერა შემოგვთავაზებს, რომელიც ლოგიკურად ჩაენერა სპექტაკლის ერთიან სიუჟეტურ ქარგაში. სპექტაკლში შემოთავაზებული პირობითობა მაყურებელმა მიიღო ისე, როგორც ის რეჟისორს ჰქონდა ჩაფიქრებული.

ხარაგაულის ოთარ აბაშიძის სახელობის სახალხო თეატრმა გიორგი ლეონიძის „ნატურის ხის“ მიხედვით დადგმული ეპიზოდები გაითამაშა. რეჟისორმა ირინე ჩხეიძემ, რომელმაც თავად წარმატებით ითამაშა სპექტაკლში ნინუცას როლი, სპექტაკლი „ნატურის ხის“ ზოგიერთ მოთხრობაზე დაყრდნობით ააგო, სცენები და ეპიზოდები ყოველგვარი ლოგიკის გარეშე ენაცვლებოდა ერთმანეთს, რაც არღვევდა ერთიან სიუჟეტურ ქარგას. წარმოდგენაში ნამუშევარი ძირითადად ქალ მსახიობებს ეტყობოდა. ერთი კი არის, რომ ირინე ჩხეიძემ შეძლო მსახიობებთან ერთად კახური დიალექტის და ინტონაციების შემოტანა სცენაზე, თანაც ისე, რომ არ დარღვეულიყო მწერლის შემოთავაზებული ვითარება. სპექტაკლი მთლიანობაში მაინც ლიტერატურულ კომპოზიციას ჰგავდა, რომელიც ძირითადად, მონოლოგებს ემყარე-



ბოდა.

ორიგინალური დადგმა შემოგვთავაზა საჩხერის მუნიციპალიტეტის ჭორვილას სახალხო თეატრმა, რომლის დასის წევრებიც ძირითადად ბავშვები და მოზარდები არიან. მათ გურამ შუკაკიძის ხელმძღვანელობით წარმოადგინეს ნოდარ დუმბაძის „სისხლი“. სპექტაკლში ყველა როლს მოზარდები თამაშობდნენ, მაგრამ იმდენად დამაჯერებელი იყვნენ, რომ მაყურებელს ავიწყებდა, რომ ბებიასა და ბაბუას ბავშვები თამაშობდნენ, მათი გარდასახვა გულწრფელობით და არტისტიკული დამაჯერებლობით შეძლეს ახალბედა მსახიობებმა: ამირან დეკანოიძემ, ჯულიეტა გოგოტიშვილმა, თორნიკე კავთელაძემ, ვანო დვალმა და იური ივანაშვილმა. მათ შექმნეს საინტერესო სცენური სახეები და გურული ტიპაჟები, რითაც მაყურებლის ოვაციები ღირსეულად დაიმსახურეს.

ფესტივალის „თეატრალური იმერეთი“ სამტრედიის ეროსი მანჯგალაძის სახელობის დრამატული თეატრის სპექტაკლით „ღია შუშაბანდი“ დაიხურა. შადიმან შამანაძის ცნობილი პიესა 30 წლის მანძილზე არა ერთ თეატრშია დადგმული და მასში დასმული პრობლემები დღემდე არ კარგავს აქტუალობას. როგორც გაირკვა, სპექტაკლში ძირითადად ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობები მონაწილეობდნენ. სპექტაკლის მხატვრულ დონეს „ამაგრებდა“ ისიც, რომ დამდგმელ რეჟისორად გიორგი სიხარულიძე (ვეფხია ნადირაძესთან ერთად) მოგვევლინა, სცენოგრაფიაზე კი თეო კუხიანიძემ, ან უკვე „დურუჯი 2014“-ის გამარჯვებულმა მხატვარმა იმუშავა. ბოლო საფ-

ესტივალის წარმოდგენა ნამდვილი დამაგვირგვინებელი აკორდი აღმოჩნდა ფესტივალის პროგრამაში. საინტერესო ამპლუაში წარსდგნენ მაყურებლის წინაშე მსახიობები: მაგდა გერაძე, ალექსანდრე ტოროტაძე, სოფიო ჩირაძე, გაგი შენგელია და ვეფხია ნადირაძე. ქალის როლის საუკეთესოდ შესრულებისათვის პრიზი სწორედ ამ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობმა მაგდა გერაძემ მიიღო. სამწუხაროდ, სხვა არჩევანი ფესტივალის ჟიურის არ ჰქონდა, რადგან ქალის როლის შემსრულებელ მსახიობთაგან ალტერნატივა ნამდვილად არ იყო. მაგდა გერაძის მიერ შესრულებული გიული იყო ერთფეროვანი. როლს არ გააჩნდა მისი მინიდრამატურგია, განვითარების ევოლუციური ხაზი, არ გამოვლენილა გამომსახველობითი საშუალებების სიუხვე. მსახიობის მონოტონური (ერთფეროვანი ტონალობა და ინტონაცია) ქმედება ხელს პარტნიორებსაც უშლიდა. გიულის ფონზე მრავალფეროვანი არტისტიკული პალიტრა ჰქონდა გაგი შენგელიას, სოფიო ჩირაძესა და ალექსანდრე ტოროტაძეს. რაც შეეხება უშუალოდ სპექტაკლს: გიორგი სიხარულიძის „ღია შუშაბანდი“ გამორჩეოდა სხვა თეატრებში დადგმული ამავე პიესის ინტერპრეტაციებისაგან. რეჟისორმა სპექტაკლის პირველი ნაწილი კომედიურ ჟანრში გადაწყვიტა, რომელიც უცებ, მოულოდნელად, საფინალო ეპიზოდებში სოციალურ დრამად გადაიქცევა. რეჟისორის ეს ხერხი ორიგინალურია, მაყურებლისთვის მოულოდნელი (იმათთვის ვინც პიესას არ იცნობს) და კარგად მოფიქრებული პასაჟი საინტერესო ფინალისთვის.

საფესტივალო წარმოდგენები, როგორც ფესტივალის „თეატრალური იმერეთი — 2014“ მენეჯერმა მაია პაქსაშვილმა გვითხრა, 14 000-მდე მაყურებელი დაესწრო. მაყურებლით გადაჭედული მესხიშვილის თეატრის დარბაზი მუდმივად ამხნევებდა სცენაზე გამომავალ დასებს. იშვიათია ასეთი თბილი და გულშემმატიკვრობით აღსავსე მაყურებელი, როგორც იმერეთში. ფესტივალის ორგანიზატორების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მასშტაბური ღონისძიება კარგად იყო ორგანიზებული და, რაც ყველაზე მთავარია - დასწრება თავისუფალი იყო, რამაც საშუალება მისცა იმერეთის რეგიონების მაყურებელსაც სპექტაკლებზე დასწრების.

სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს ფრანსუა პინიონის როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „ბრიყვთა ვახშამი“, რეჟისორი ნინო ლიპარტიანი).

ნომინაცია - ჟიურის სიმპათია გადაეცა რევაზ ლალიძის სახელობის **ბაღდათის კულტურის ცენტრთან არსებულ თეატრალურ**

**სპეციალური ჟიურის
გადანწყობილებით სპარიზო
აღგილები შიმდებანირად
გადანანილდა:**

ნომინაცია - მაყურებლის სიმპათია გადაეცა **თემურ კიკნაველიძეს** (ზესტაფონის უმანგი ჩხეიძის სახელობის პროფესიული

დასს სპექტაკლისთვის „მიტოვებული“ (რეჟისორი ლევან ბიბილეიშვილი).

ნომინაცია - ფესტივალის აღმოჩენა - გადაეცა **ვანო დვალს**, საჩხერის მუნიციპალიტეტის ჭორვილას სახალხო თეატრის მსახიობს ბაბუა სპირიდონის როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „სისხლი“ (რეჟისორი გურამ შუკაკიძე).

ნომინაცია - საუკეთესო სამსახიობო ანსამბლი - თერჯოლის სახალხო თეატრის დასს სპექტაკლისთვის „ბაკულას ღორები“ (რეჟისორი გია ნიკოლაძე).

პრიზი - საბავშვო როლის საუკეთესო შესრულებისთვის გადაეცა **ამირან დეკანოიძეს**, საჩხერის მუნიციპალიტეტის ჭორვილას სახალხო თეატრის მსახიობს ბაბუა სპირიდონის როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „სისხლი“ (რეჟისორი გურამ შუკაკიძე).

ნომინაცია - საუკეთესო სცენოგრაფი - გადაეცა **თეო კუხიანიძეს** - ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლისთვის „Hellados“ (რეჟისორი გიორგი სიხარულიძე).

პრიზი ქალის ეპიზოდური როლის საუკეთესო შესრულებისათვის გადაეცა **ირინე ჩხეიძეს** ნინუცას როლის შესრულებისათვის ხარაგაულის ოთარ აბაშიძის სახელობის სახალხო თეატრის სპექტაკლში „ნატვრის ხე“ (რეჟისორი ირინე ჩხეიძე).

პრიზი - მამაკაცის ეპიზოდური როლის საუკეთესო შესრულებისათვის გადაეცა **ზაზა ძიძიგურს** მელოტის როლის შესრულებისათვის ხონის კულტურის ცენტრის სახალხო თეატრის სპექტაკლში „ათვინიერებენ მიმინოს“ (რეჟისორი პეტრე ჩარგეიშვილი).

პრიზი - საუკეთესო პარტნიორული დუეტი - გადაეცა - **ანზორ ხერხაძესა და ლუკა მუხიგულს** დურსუნისა და თემოს როლების შესრულებისათვის ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „ჰელადოს“ (რეჟისორი გიორგი სიხარულიძე).

პრიზი - მამაკაცის როლის საუკეთესოდ შემსრულებელი ახალგაზრდა მსახიობი გადაეცა ორ მსახიობს: **გიორგი ჩაჩანიძეს** ლამბალოს როლის შესრულებისთვის ჭიათურის აკაკი წერეთლის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „ლამბალო და ყაშა“ (რეჟისორი მამუკა ცერცვაძე) და **რევაზ ქაროსანიძეს** იანგულის როლის შესრულებისათვის ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „ჰელადოს“ (რეჟისორი გიორგი სიხარულიძე).

პრიზი მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის გადაეცა **არჩილ ხვე-**

დელიძეს ყაშას როლის შესრულებისათვის ჭიათურის აკაკი წერეთლის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „ლამბალო და ყაშა“ (რეჟისორი მამუკა ცერცვაძე).

პრიზი ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის გადაეცა **მაგდა გერაძეს** გიულის როლის შესრულებისათვის სამტრედიის ეროსი მანჯგალაძის სახელობის დრამატული თეატრის სპექტაკლში „ღია შუშაბანდი“ (რეჟისორები გიორგი სიხარულიძე და ვეფხია ნადირაძე).

პრიზი - საუკეთესო სპექტაკლისთვის გადაეცა სპექტაკლს „ღია შუშაბანდი“ - სამტრედიის ეროსი მანჯგალაძის სახელობის დრამატული თეატრი (რეჟისორები გიორგი სიხარულიძე და ვეფხია ნადირაძე).

ფესტივალის ფიურისთვის პრიორიტეტი საინტერესო ნამუშევრები იყო. ამავედროულად უპირატესობა ენიჭებოდა დრამატურგის არჩევანს, მის აქტუალობასა და მასშტაბს, დახვეწილ სამსახიობო შესრულებას, მხატვრულ ხარისხს. ფესტივალმა ბევრ აღმოჩენასა და სასიამოვნო პროლოდნელობასთან ერთად გამოკვეთა პრობლემებიც, რომელიც შინაარსობრივად მრავალფეროვანია. სპექტაკლების უმრავლესობა თანამედროვე ქართულ და კლასიკურ რეპერტუარს ეფუძნებოდა, რაც თავისთავად, დადებითი მოვლენაა, როცა თეატრები ეროვნულ დრამატურგიაზე ორიენტირებული, თუმცა კარგად გამოჩნდა ინფორმაციული ვაკუუმი ამ მხრივ. როგორც ჩანს, ზოგიერთ რეგიონში თეატრალური დასების ხელმძღვანელებს ხელი არ მიუწვდებათ ახალ ქართულ პიესებსა და ბოლო პერიოდში ქართულ ენაზე თარგმნილ დრამატურგიაზე, რაც იწვევს დასების ვიწრო დრამატურგიულ არჩევანს. ამ პრობლემის ნაწილობრივ გადაჭრის მიზნით თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრსა და იმერეთის თეატრალურ საზოგადოებას შორის გაფორმდა ურთიერთთანამშრომლობის მემორანდუმი, რაც ითვალისწინებს ახალი ქართული პიესების ბანკის შექმნას ქუთაისში, რომელიც საჯარო და ხელმისაწვდომი იქნება ნებისმიერი მსურველისათვის.

წარმოდგენილ სპექტაკლებში გამოიკვეთა მძიმე სოციალურ-ეკონომიკური ფონიც, რომლის წინაშე თავად თეატრებიც დგას და ზოგადად ქართული სახელმწიფოც. ორმაგად დასაფასებელია მოყვარული თეატრების ნებისმიერი აქტივობა, რადგან მათ ენთუზიზმზე უწევთ მუშაობა. რაც მთავარია, ემსახურებიან სულიერებას, სათეატრო ხელოვნებას და მოღვაწეობენ ამ დარგის პოპულარიზაციისთვის.

ახალგაზრდობის უკურნებელი ტკივილები

ლელა ოჩიაური

სამეფო უბნის თეატრში 2013-2014 წლების სეზონის ბოლოს, დათა თავაძემ (რომლის სპექტაკლებსაც მაყურებელი უკვე იმედიტა და მოუთმენლად ელოდება დაანონსების შემდეგ) კიდევ ერთი თამამი (ძალიან თამამი) ნაბიჯი გადადგა და ფერდინანდ ბრუკნერის პიესა „ტკივილი არის ახალგაზრდობა“ დადგა თავის მუდმივ გუნდთან (მსახიობებთან, რომლებიც მის ყველა სპექტაკლში მონაწილეობენ და ასეთივე შემოქმედებით ჯგუფთან - დრამატურგი და მთარგმნელი დათო გაბუნია, კომპოზიტორი ნიკა ფასური, მხატვარი ქეთი ნადიბაიძე) ერთად.

მან ამჯერადაც „იპოვა“ მასალა, რომლის საშუალებითაც გამოხატა სათქმელი, რომელიც ჰქონდა და რომელიც სწორედ დღეს გახდა აუცილებელი, რომ ეთქვა. „საკუთარი სიტყვებით გამოხატა დრო“, რომელშიც არსებობს. ამისთვის კი მოძებნა ფორმა, რომელშიც ეს დრო და სათქმელი მოაქცია, რითაც საკუთარი შესაძლებლობების ახალი მხარეები, წახნაგები და რაკურსი გამოამჟღავნა.

ავსტრო-გერმანელი ფერდინანდ ბრუკნერის (იგივე, უფრო სწორად, სინამდვილეში - თეოდორ ტაგერის) მსოფლიოს ერთ-ერთ უდიდეს დრამატურგად აღიარების მიუხედავად, მისი პიესა (1926 წელს დაწერილი პირველი პიესა) – „ტკივილი არის ახალგაზრდობა“ (არსებობს სახელწოდების თარგმანის სხვადასხვა ვერსიაც - „ახალგაზრდობის ტკივილები“, „ახალგაზრდობის დაავადებები“ და ა.შ.) საქართველოში პირველად დაიდგა (სხვათა შორის, მას მსოფლიოს თეატრებშიც იშვიათად დგამენ, რთული დრამატურგიული

მარი - ნატუკა კახიკა



კონსტრუქციის, სვლებისა და სტრუქტურის გამო).

თარგმანი, როგორც ყოველთვის, დათა თავაძესთან მუშაობის დროს, დავით გაბუნიას ეკუთვნის და არა მხოლოდ თარგმანი, რადგან მან და რეჟისორმა, იმის მიუხედავად, რომ დაიცვეს ბრუკნერის პიესის ძირითადი სტრუქტურა, სახე და ფორმა, ის მნიშვნელოვნად „გადაამონტაჟეს“ და ახალ, თავისთავად სისტემაზე ააწყვეს, უფრო გამჭვირვალე, მკაფიო და მოქნილი გახადეს, მაგრამ არ გაუმარტივებიათ. ტექსტი, დიალოგები, რომლებიც სპექტაკლში დიდ დატვირთვას ატარებენ და რეჟისორიც მთავარ აქცენტს სწორედ მათზე აკეთებს, თარგმანის ძალიან მაღალი ხარისხის წყალობით ძალიან ორგანულად, სცენურად და ცოცხლად

ჟღერენ. განვითარებულ, რთულ, მძიმე და „ჩიხურ“ სიტუაციებში, მოვლენებში, რომლებიც აბსტრაგირებულ-მეტაფორული არიან, რომლებიც არაერთი შრისგან შედგებიან და მაყურებელს ნამითაც არ აძლევენ მოდუნების საშუალებას, საუკეთესო გზამკვლევადაც ქცეულან.

მოქმედების დრო და ადგილი პიესაში მყარად განსაზღვრულია - 1923 წელი. ვენა. ამბავი უშუალოდ ბრუკნერთან - სამ, სპექტაკლში - ორი მოქმედების განმავლობაში ვითარდება. ამ დროს პირველი მსოფლიო ომი რამდენიმე წლის დამთავრებულია. მეორის დაწყებამდე ჯერ ადრეა, მაგრამ მისი სურნელი - უკვე - და პირველის გამოძახილი - შედეგები - ჯერ კიდევ, უფრო ზუსტად, ძალიან მძაფრად იგრძნობა.

სამყარო ერთ ოთახშია ჩაკეტილი, რომლის მიღმაც ცხოვრება, ალბათ, ჩვეულებრივად მიედინება, მაგრამ ჩვენ ამას ვერ ვხედავთ, მხოლოდ დროდადრო იღება უკანა კარი (სადაც კიდევ ერთი ოთახია) და ქარი თეთრ აბრეშუმით ფარდება აფრიალებს. გარესამყაროს ფრაგმენტები დროდადრო მხოლოდ ხმებისა და მის შესახებ ინფორმაციის სახით, დიალოგების მეშვეობით იჭრება ამ ჩაკეტილ, მონესრიგებულ, ვიტყვოდი, პედანტურად განონსწორებულ და გაკრიალებულ სივრცეში (ქეთი ნადიბაიძის გამომსახველი, მეტყველი და მრავლისმეტყველი სცენოგრაფია), რომელსაც ხეხვენ, რომელშიც ცხოვრობენ და თავს იყრიან. რეცხავენ, წმენდენ, ალაგებენ. წმენდენ სველი ტილოებით, ცალ-ცალკე, ერთად, კოლექტიურად, დაჟინებით, რაღაც-ნაირად შეპყრობილები. უნდათ, რომ წაშალონ, ყველა კვალი და წარსული წაშალონ, რადგან იქ ბევრი დანაკარგია და რადგან ვერ თავისუფლებიან მისგან. არადა, სხვაგვარად არაფერი გამოსდით. უნდათ მოცილონ წარსული, რომელიც ყველას სხვადასხვანაირად დაენწყო, მაგრამ საერთოდ ომბა აქცია, ანწყო, რომელმაც ცისინი ერთად შეყარა და მომავალი ერთნაირად გაუქრო. ჩაკეტილი სივრცე, სამყაროს მეტაფორა, მიკრომოდელი, საიდანაც გამოსავალი არ არსებობს. აღარ არსებობს. სამყარო, რომელიც უკვე დაშლილია, მაგრამ ჩვენ თვალწინ თანდათან უფრო და უფრო იშლება. ყველა პირობა ამისთვის. ყველგან და ყველაფერში იგრძნობა ცივი, დისტანცირებული ანწყო მიმდინარე დროში, ჩაკეტილობა, სივრცის გაქრობა, შინაგანი კავშირის დაკარგვა გარესამყაროსთან და უიმედობა. ზარები რეკენ და ადამიანები ამ ზარებით ერთმანეთს უხმობენ. ეს ხმები მცირე ნაწილია სპექტაკლის მუსიკალურ-ხმოვანი რიგის, რომელსაც ქმნის ნიკა ფასურის ორიგინალური მუსიკა და მისივე შერჩეული ფრაგმენტები მოცარტის ოპერადან *Così fan tutte* („ყველა ასე იქცევა“) - მსახიობების ცოცხალი შესრულებით და „მექსიკური სუიტა“ - ნაზი დუმბაძისა და ანსამბლ „რეროს“ შესრულებით, 1957 წლის ჩანან-ერში. მუსიკა, ხმები, ხმაურები, როგორც ყოველთვის და ყოველთვის ნიკა ფასურთან ერთად დათა თავადის სპექტაკლების ორგანულ ნაწილად იქცევა, მის ერთ-ერთ „მოქმედ გმირად“, რომლის არსებობაც ამ შემთხვევაში, ამბის, მოვლენების დრამატიზმს ირონიულ ჟღერადობას ანიჭებს, რითაც რეჟისორს ფსიქოლოგიურ დრამაში პოსტმოდერნული ინტონაციები, ტრადიციული შტამპებისა და სტერეოტიპებისგან თავისუფალი გადწყვეტა შემოაქვს.

აქაურობას საკუთარი კანონები მართავენ - თავისებური ურთიერთობის კანონები, რომლებსაც თითოეული მათგანი სხვისთვის და საკუთარი თავისთვის იგონებს. ცდილობს იპოვოს ადგილი ან თავმესაფარი გადასარჩენად.

ომბა დაანგრია ქალაქები, ქვეყნები, სამყარო შეცვალა, მაგრამ ყველაზე მეტად ადამიანების ცხოვრება გაანადგურა და განსაკუთრებით ახალგაზრდების, რომლების ახალგაზრდობა (სიყმაწვილე) ამ ომის ორომტრიალში ჩაიკარგა და გადის ან გავიდა. ომბა მნიშვნელოვნად დააზიანა ადამიანების ფსიქიკა. შეაშინა და იმედი დაუკარგა მათ.

ახალგაზრდები ორ მსოფლიო (და არა მარტო) ომს შორის და წარმავლობის, რაღაცის მოუხელთებლობის, დაკარგვის შეგრძნება და ცხოვრების ამ, ტრაგიზმით აღსავსე, ჭრილში აღქმა - დამახასიათებელია ომის თაობის საზოგადოებისთვის.

არადა, თითქოს ყველაფერი წინაა, თითქოს ცხოვრება - დამოუკიდებელი, თავისუფალი და პერსპექტიული - ახლა იწყება. ახალგაზრდების ჯგუფი - სამედიცინო სასწავლებლის ბეჯითი და მიზანსწრაფული სტუდენტები სწავლას ამთავრებენ (ნაწილი - ნაკლებად მონდომებული - მოგვიანებით მიიღებს დიპლომს) და ბედნიერებისკენ ისწრაფვიან.

ისინი ექვსნი არიან - დეზირე (ქეთა შათირიშვილი), მარი (ნატუკა კახიძე), ირენე (სალომე მასაშვილი), პეტრელი, იგივე, ცუგო (გიორგი შარვაშიძე), ალტი (პაატა ინაური), ფრედერი (თორნიკე გოგრიჭიანი) და მათ გვერდითაა მოახლე ლუსი (მაგდა ლებანიძე). საზოგადოების სხვადასხვა ფენის, წრის წარმომადგენლები და განმასახიერებლები, რომლებიც რეალობამ ერთნაირ პირობებში - ფიზიკურ და სულიერ-იდენტურ მდგომარეობაში მოაქცია.

აქ კვლავ თავს იჩენს დათა თავადის სპექტაკლებისთვის დამახასიათებელი (დღეს ამაზეც უკვე თამამად შეიძლება ვილაპარაკოთ) კიდევ ერთი „თვისება“ - მსახიობთა ანსამბლი, რომლის თითოეული წევრი გამორჩეულია, ძალიან მაღალ ოსტატობას ამჟღავნებს, მით უმეტეს, ასეთი რთული ფსიქოლოგიური სახეების შექმნის, ემოციის ასეთ ხარისხში მოქმედების პირობებში. ისინი, ასე განსხვავებული და თავისთავადი ხასიათების, ერთნაირად ეძებენ ბედნიერებას და ვერ პოულობენ. ისინი იბრძვიან, ყველა თავისებურად, ყველა ისე, როგორც შეუძლია



**პატრალი -
გიორგი შარვაშიძე**



**ირინა -
სალომე მაისაშვილი**



**ფრედერი -
თორნიკე გომბრიჭიანი**

და სადამდეც შეუძლია და ვერ აღწევენ მიზანს. სამყაროს ნგრევა შინაგან - პიროვნულ - ნგრევაზე აისახა და ეს ყველაფერი ფიზიკურ ყოფაში გამოიხატა. არ არის ადვილი იყო ახალგაზრდა ომისშემდგომ ავსტრიაში და არც სხვაგან, რადგან სამყაროში რალაც სამუდამოდ დამთავრდა, რაც იყო - წარსულში დარჩა, ანმყოში არაფერია და მომავალიც თითქოს არ არსებობს. ასეთია ცხოვრების სპექტაკლის პერსონაჟებისეული აღქმა. ისინი უნიადაგო არიან, თოთქოს ჰაერში გამოკიდულები. მათი არსებობა ილუზიაა, რალაცნაირად განყენებული, დისტანცირებული ერთმანეთისგან და ცხოვრებისგან, უნილაგი კედლებით შემოსაზღვრული, რომლების დანგრევასაც ცდილობენ და არ გამოსდით. ყველა შეგრძნება, შინაგანია, ყველაფერი, რაც ხდება, სულიერი მდგომარეობის გამოძახილია, გამოხატულებაა, ფიზიკურ სწრაფვებში, ქმედებასა თუ თუნდაც მხოლოდ მოძრაობაში, მოქმედებაში რომ გადადის. ყველაფერს განსაზღვრავს საკუთარი თავისა და გარემოს, რეალობის გამძაფრებული აღქმა და არა მხოლოდ უადგილობა ამ სამყაროში, არამედ თვითონ სამყაროს უადგილობის შეგრძნება, როდესაც განსაკუთრებული განცდების გავლის, არაერთი ტკივილის გადატანის შემდეგ, ყველაფერი სხვაგვარად გესახება. ისინი ექიმები არიან და იმის მიუხედავად, რომ ახალგაზრდები, მაინც იციან, ფიზიკურამდე მისულ ტკივილებად გრძნობენ, როგორ მოედო სწეულება მათ სულებს, მაგრამ არ იციან, როგორ შეიძლება უმკურნალო ამ დაავადებას. სახიჩარნი, რომლებიც ასეთებად დრომ, ომმა, ძალადობამ აქცია, დაავადა და დაასუსტა. თან დაავადებაც გადამდებია და არ რჩება. იკურნება მხოლოდ სიკვდილის ფასად. თუმცა სიკვდილი მაშინაც სიკვდილია, როდესაც ჯერ კიდევ ცოცხალი ხარ, რადგან მომავალს ვერ ხედავ და როდესაც ასე ხდება, უკვე სულ ერთია, ცოცხალი ხარ თუ აღარ ხარ.

მათთვის, ასე მკვეთრად განსხვავებული ხასიათების, თვისებების, მისწრაფებების მქონე ადამიანებისთვის, თითოეული მათგანისთვის ერთადერთი გამოსავალი და მთავარი თავმჯდომარე სიყვარულია, რომელსაც აქ ყველანაირი ფორმა თუ სახე აქვს - გულწრფელიც, ნაძალადევიც, ძალადობრივიც, გამოგონილიც, შეიძლება ითქვას, სადისტურიც და მაზოხისტურიც, ორმხრივიც, ქალსა და მამაკაცს შორისაც და ლესბოსურიც, „გაყიდულიც“. ამ გრძნობებში იხლართება თითოეული პერსონაჟის გზები, წარსულიც და ანმყოც, სერავს ეს ურთიერთობები ერთმანეთს, მაგრამ მთავარია, რომ მას ბედნიერება არ მოაქვს. სიყვარულიც ილუზიაა, როგორც სხვა ყველაფერი და ეს საბოლოო განაჩენია, რაც ახალგაზრდებს საკუთარი თავებისთვის თუ ერთმანეთისთვის გამოაქვთ.

სიყვარულით მანიპულირება და თამაში სხვების გრძნობებზე დაჰიპნოზებულ საზოგადოებისთვის გამონერვილი რეცეპტია. ამ შემთხვევაში, მთავარი ჰიპნოზოტიკორის ფუნქციას ფრედერი ასრულებს, რომელიც ბოლოს მართვის სადავეებს (როგორც ეს ექსპრესიონისტებთან ხდება) სრულად იღებს ხელში და სწორედ ის წყვეტს სამყაროსა და საკუთარ თავში დაკარგული ახალგაზრდების ბედს. ფრედერის ხელში ნელ-ნელა ყველა მარიონეტად იქცევა, მხოლოდ მას შეუძლია მართოს თითოეული ადამიანის ფსიქიკა და, შესაბამისად, ცხოვრება და ბედი განსაზღვროს. ის იქცევა ბედისწერის განმკარგავად და ამ სამყაროს ჩაბნელებაც და ცხოვრების გაგრძელების განკარგულების გაცემაც საბოლოოდ მხოლოდ მას შეუძლია.

ის, რაც სპექტაკლში ხდება და როგორც ხდება, თუ არა ყველას, ბევრის ისტორიად იქცევა, იმ ისტორიის გახსენებად, რომელიც ქართულმა საზოგადოებამ გაიარა სულ ახლახან, როდესაც 90-იანი წლების საქართველოში ომი (ომები) იყო და

ამ წლებმა, ამ სიბნელესა და სიცივეში ჩაძირულმა პერიოდმა ადამიანები, განსაკუთრებით, ახალგაზრდები, არა მხოლოდ ფიზიკურად, არამედ სულიერადაც გაანადგურა. წაართვა მათ ახალგაზრდობა, ანმყო და მომავლის წინაშე ბარიერები აღუმართა. საყრდენი გამოაცალა. მაგრამ თუ კიდევ უფრო განვაზოგადებთ, ჩამოვაცილებთ დროის ფარგლებს, ომთან მიჯაჭვულობისგან გავთავისუფლებთ, მე-20 საუკუნის დასაწყისსა თუ მე-20 საუკუნის ბოლოს ცოტა ხნით დავივიწყებთ და მოვლენებს 21-ე საუკუნის დასაწყისში გადმოვიტანთ, თუნდაც საქართველოში, დათა თავაძის სპექტაკლში არსებულ კიდევ ერთ შრეს მივადგებით.

სპექტაკლის პერსონაჟების მსგავსი პრობლემებით შეპყრობილი ახალგაზრდები, ცხადია, აქაც არიან და მათაც იგივე პრობლემები აქვთ, რაც ავსტრიელ, გერმანელ, ინგლისელ (ფერდინანდ ბრუკნერის ეს პიესა ლონდონში ბოლო წლებში ორჯერ დაიდგა), ფრანგ და ა.შ. ახალგაზრდებს ჰქონდათ ან აქვთ და ისიც გავგახსენდება, რომ ახალგაზრდობა (ნებისმიერ ეპოქაში) ტკივილებია, ავადმყოფობაა, რომელიც აუცილებლად გადასატანია, გასაძლეებია, მოსახდელია, მაგრამ, ამავე დროს, ახალგაზრდობა, სამწუხაროდ, მალე გადის.

დათა თავაძისგან თითქოს აღარაფერი უნდა გვიკვირდეს, რადგან უკვე არაერთხელ გავგაოცა და არაერთხელ გვაღიარებინა (მარტო ჩემ დამოკიდებულებას არ ვამბობ), რომ დღეს ქართულ თეატრში არსებობს რეჟისორი, რომელსაც (და მასთან ერთად ქართულ თეატრსაც) მომავალი აქვს. და ახლა უკვე ყველაზე ეჭვით შეპყრობილებიც (ვინც მისი რეჟისორული „სტილის დაშტამპვის სამშროობას“ ხედავდა, სწორედ ამ სტილის ძალიან სპეციფიკურობისა და გამომსახველობის გამო) კი გაათავისუფლა ეჭვებისგან და ახალგაზრდა რეჟისორის შინაგან თავისუფლებაზე, ახალი ძიებების, ახალი ექსპერიმენტის წარმატებაზე, ახალი პოზიციის არსებობაზე აალაპარაკა.

„ტკივილი არის ახალგაზრდობა“ წინამორბედებისგან განსხვავებული მანერითა და ხერხებით გადანყვებილი სპექტაკლია. ფსიქოლოგიური დრამა, რომელიც ადამიანების შინაგან მდგომარეობას გამომსახველი ხერხებით გადმოსცემს და თავისთავად რთულ და არაერთგვაროვან სისტემაში აქცევს.

სამყარო, რომელსაც დათა თავაძე თავის გუნდთან ერთად სცენაზე ქმნის, სხვადასხვა მხატვრული ელემენტით, დეტალით, ნიუანსითაა გამოძერწილი, პერსონაჟების დახვეწილი კოსტუმებით, რეკვიზიტით დაწყებული სიტყვის, ხასიათების, მოქმედების, პლასტიკისა და პლასტიკური ნახაზის მრავალგვარობით დამთავრებული. აბსტრაგირებული რეალობა, მისი განყენებულობის, განტევებულობის ძალიან მძაფრი შეგრძნებითა და განზოგადების მაღალი ხარისხით აწყობილი. მაყურებელიც (ახალგაზრდაც და უკვე აღარ) ამ ისტორიის უშუალო მონაწილე ხდება (როგორც „ტროელ ქალებში“). არა იმიტომ, რომ სცენასთან მიმდებარე ნაწილში სამი მხრიდან შემოწყობილ სკამებზე ზის, ხოლო ლათინური T-ს მსგავსად დარბაზის გამყოფ ლერძზე მსახიობები თავისუფლად მიდი-მოდიან, რიგებს შორის ჩერდებიან და იქიდანაც წარმოთქვამენ რეპლიკებსა თუ დიალოგებში ებმევიან. მხოლოდ ამიტომ არა. იმიტომ, რომ „ტკივილი არის ახალგაზრდობა“ ადამიანებს საკუთარ და არა მხოლოდ საკუთარ ცხოვრებაზე, წარსულზე, ანმყოსა და მომავალზე, გაკეთებულ თუ გასაკეთებელ არჩევანზე დაფიქრების პირობებს სთავაზობს, აპიპნობებს მათ და აღელვებს.



ალტი - პაატა ინაური



**ლუსი -
გაბლა ლუბანიძე**



**დეზირა -
ქეთა შათირიშვილი**



„ბოროტებაში არის სიკეთე და სიკეთეშიც ჩანს ბოროტება“

მაკა ვასაძე

ცივ, ნაცრისფერ, რუხ ფერებში გადანყვებილი სამყარო, სადაც ყველაფერს მართავენ ფიზიკურად და სულიერად მახინჯი ადამიანები. მათ ძალაუფლება ჩაუგდიათ ხელში და ავადმყოფური აზროვნებიდან გამომდინარე ხლართავენ ინტრიგებს, ადამიანთა ბედით თამაშობენ. ადამიანები მათთვის სათამაშო პაიკებად არიან ქცეულნი.

ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის დრამატულ პროფესიულ თეატრში ახალ-

გაზრდა რეჟისორმა ვანო ხუციშვილმა შექსპირის „მაკბეტის“ ახალი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. ბოლო წლებში საქართველოში არაერთხელ დაიდგა შექსპირის „მაკბეტი“, სულ ახლახანს პრემიერა შედგა ბათუმში. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ანდრო ენუქიძემ ძალიან საინტერესო სპექტაკლი შესთავაზა მაყურებელს. რობერტ სტურუას, დათო დოიაშვილის, ანდრო ენუქიძის და ვანო ხუციშვილის დადგმები აბსოლუტურად განსხვავებულ პრობლემებს სვამენ.

ვანო ხუციშვილის „მაკბეტის“ დეკორაცია ერთიანი და მონოლითურია, რომელიც ციხესიმაგრის ასოციაციას იწვევს. უზარმაზარი, ცივი მონაცრისფრო კედლები, რამდენიმე კარი, რომელთა მიღმა თითქოს სხვა სამყაროა. „მაკბეტის“ მოქმედი პერსონაჟები კი ამ კონკრეტულ სივრცეში არიან მოქცეულნი, თითქოს ჩაკეტილ ნრეში ცხოვრობენ და მოქმედებენ. ისმის წყლის წვეთების ხმა, ქარის დმოილი. სცენაზე გრძნეული ქალი და ხეივანი შემოდან, რეჟისორმა ისინი თანამზრახველებად აქცია. მაყურებელი სპექტაკლის დასაწყისიდანვე ხვდება, რომ მათი კავშირი ავისმომასწავებელია. ერთ-ერთი კარიდან ბურთი შემოგორდება, უფრო სწორად, ვილაც უხილავი შემოაგორებს ბურთს. გრძნეული ქალი ამბობს: „ბოროტებაში არის სიკეთე და სიკეთეშიც ჩანს ბოროტება“. ეს ფრაზა რეფრენად გასდევს მთელ სპექტაკლს. ე. წ. ციხე-სიმაგრის შიგნით მოქცეული სათამაშო მოედანი არ არის გადატვირთული დეკორაციით. გრძელი მაგიდა, რამდენიმე სკამი, სავარძელი, დიდი აკვარიუმი, რომელშიც თევზები დაცურავენ, რამდენიმე შირმა.

პირველ სცენას — პირობითად, მეფე დანკანთან (დავით როინიშვილი) თათბირის ეპიზოდი შეიძლება ვუნოოდოთ. თათბირის მონაწილენი - მეფე, მისი ამალა და შვილები არიან. შვილებიდან ერთ-ერთი, დონალბენი (რევაზ ქაროსანიძე) ინვალიდის ეტლს მიჯჯაჭვულია. მეფე დანკანთან ხარკი მოაქვთ. ამავე ეპიზოდში თამაშდება ყუთი, სადაც დანკანისთვის მნიშვნელოვანი დოკუმენტები და ნივთები არის მოთავსებული. აქვე იკვეთება დანკანისა და გრძნეულების კავშირი. ისინი თითქოს დანკანის ბრძანებებს ასრულებენ. გრძნეულები მეფის კართან დაახლოებული პირები არიან. ევა ხუტუნაშვილის პირველი კუდიანი თითქოს კუდიანთა სამეულის წინამძღოლია. კახაბერ შარტავას და გაგი შნგელიას კუდიანები, ვანო ხუციშვილის კონცეფციით, ტრანსვესტიტები არიან: ვერ გაივებ ქალები არიან თუ კაცები. რეჟისორმა გრძნეულების შექსპირისეულ დახასიათებას ასეთი გადანყვება მოუძებნა.

კუდიანებთან შეხვედრის ეპიზოდში ბაჩო ჩაჩიბაიას მაკბეტი და გიორგი ზანგურის ბენქო ნარკოტიკით გაბრუებულნი თითქოს ოპიუმის მწვევლთა დაწესებულებაში გადაყრებიან კუდიანებს. ამით რეჟისორმა ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ ის, რაც სცენაზე ხდე-

ბა, შეიძლება სწორედ ოპიუმით გამონვეული ხილვებია და არა რეალობა.

წინო ქოლადის ლედი მაკბეტს მაყურებელი პირველად კუდიანებთან ერთად შეხვდება. კუდიანები მას თითქოს აბორტს უკეთებენ და შემდეგ განბანენ კიდეც. მისი პირველი სიტყვებია: „მომაშორეთ ეს ჩემი სქესი“. ძალიან ეფექტურად აქვს რეჟისორს ეს სცენა გადანყვეტილი. მაგიდაზე ლედი მაკბეტი ნევს მაყურებელთან ზურგით. კუდიანები დასტრიალებენ, თითქოს ოპერაციას უკეთებენ, შემდეგ განბანენ. ლედი მაკბეტი მზად არის სახელოვან, ბრძოლაში გამარჯვებულ მეუღლესთან შესახვედრად. მაკბეტისა და ლედი მაკბეტის შეხვედრის სცენაც ერთობ ორიგინალურად გადანყვეტა რეჟისორმა. მათ შორის ვნებით აღსავსე სცენა თამამდება. სქესობრივი აქტის დროს მაკბეტი და მისი მეუღლე ლედი მაკბეტის შავ სამოსში არიან გახვეულები, სცენა ისე არის გადანყვეტილი, რომ სქესობრივი აქტის შემდეგ, ლედი მაკბეტი თითქოს შობს მაკბეტს. შავი სამოსიდან გამოვარდნილი მაკბეტი მაგიდასთან ჩვილი ბავშვის პოზაში ნევს.

მეფე დანკანის მკვლელობის დაგეგმვისას მაკბეტი ორჭოფობს, განიცდის, უჭირს გადანყვეტილების მიღება. ლედი მაკბეტი კი პირიქით — მიზანდასახულად მიისწრაფვის ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად, მას უფრო მტკიცე ხასიათი აქვს. ეს ჩანს მის გარეგნობაშიც: ლამაზი და მიმზიდველია ლედი მაკბეტი. სიარულში, მოძრაობაში, ურთიერთობაში, მიხვრა-მოხვრაში გამოსჭვივის მისი თავდაჯერებულობა. მაკბეტი ვანო ხუციშვილის ინტერპრეტაციით უფრო სუსტია, უფრო სწორად, ადამიანურია. იგი დიდხანს ყოყმანობს, ფიქრობს, განიცდის.

მაყურებელი გრძნობს, რომ მისთვის, როგორც ადამიანისთვის ძნელია არჩევანის გაკეთება. ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად, მან უდიდესი ბოროტება უნდა ჩაიდინოს - მოკლას მის სახლში სტუმრად მყოფი მეფე დანკანი. ღირს კი ასეთი ცოდვით სინდისის დამძიმება? სამაგიეროდ ლედი მაკბეტი არ ყოყმანობს - ძალაუფლების ხელში ჩაგდება, მაკბეტის გამეფება მისი ცხოვრების მთავარ მიზნად ქცეულა. მიზნის მისაღწევად იგი ყველაფერზე წამსვლელია, ყველაფრისთვის მზად არის. სქესობრივი აქტის შემდეგ მაკბეტი ლედი მაკბეტს მკერდზე ადებს თავს, უსუსური ახალშობილი ბავშვივით თითქოს დედის მკერდიდან იკრებს ძალას. ის, რომ ლედი მაკბეტი საშინელი შეთქმულების, მკვლელობის მოთავეა, რეჟისორმა მიგვანიშნა ამ სცენის დასრულებისას: ლედი მაკბეტი მიდის ავანსცენისკენ, იქვე ჩარჭობილ ხანჯალს ამოადრობს და ლაჯებქვეშ ამოიდებს. მეტაფორა სავესებით ნათელია: ბოროტების მოთავე სწორედ ეს ლამაზი და ძლიერი ქალია. უშუალოდ მკვლელობის წინ მაკბეტი „ისტერიკაშია“. იგი მზად არის უარი თქვას მზაკვრული გეგმის განხორციელებაზე. ამ სცენაშიც ლედი მაკბეტი ჯერ დაყვავებით, მოფერებით ცდილობს მეუღლის დამშვიდებას, ბოლოს კი გონს მოსაყვანად სილას გაანინის. ემოციურად არამდგრადი მაკბეტი, ამდენი წინააღმდეგობის შემდეგ, გეგონება ხელს ჩაიქნევს, დაჰყვება მეუღლის ნებას და დატუქსული ბავშვივით, გადანყვეტს დაემორჩილოს „დედას“ და ალასრულოს მისი ნება.

კუდიანებმა მაკბეტს და ლედი მაკბეტს მხოლოდ უწინასწარმეტყველეს დიდება, დაარწმუნეს, რომ მათი ფარული ნატვრები აუცილებლად აღსრულდება. მომავალი



„სერიული მკვლელობების“ გეგმა კი ლედი მაკბეტის საკუთარი ქმნილებაა, ისევე როგორც მისი განხორციელების მეთოდები. პირველივე მკვლელობის ჩადენის შემდეგ ისინი აღმოაჩინენ, რომ ბრძოლის კანონები მშვიდობისას არ მოქმედებენ, რომ ახლა ისინი მხოლოდ მკვლელებად იქცნენ... და თავის გადასარჩენად ბოროტების იქით გზა აღარ აქვთ. თავიდან ლედი მაკბეტი ზეიმობს გამარჯვებას, უფრო მეტიც, ცდილობს მაკბეტს დაუამოს სინდისის ქენჯნა. ცოტათი მოგვიანებით კი, სინანული, სასჯელის შიში ლედი მაკბეტშიც იღვიძებს... ეს არ აძლევს მას საშუალებას დატყუეს თავისი სისხლიანი გამარჯვებით და მიუხედავად ამისა, იგი უკვე ვეღარ ჩერდება, ვერ სვამს ნერტილს და სულ უფრო და უფრო ღრმად იძირება „ბოროტების მორევში“.

ამ სპექტაკლში ყველაფერი რეჟისორის ნებას ექვემდებარება. აქ, ხაზგასმულია მხოლოდ მისი ხედვა სპექტაკლში წარმოჩენილი კონფლიქტური სიტუაციებისა. სცენოგრაფია, მიზანსცენები, შტრიხები, მსახიობების თამაში რეჟისორის ზუსტ, თითქოსდა მათემატიკურ გათვლებს ექვემდებარება. აქ, ამ სპექტაკლში ყველაფერი თამაშობს: ტანი, ხელები, თითების პლასტიკა. თითოეული მოძრაობა, ყველაფერი დაკავშირებულია ადამიანის სულიერებასთან, მის შინაგან განწყობასთან.

მაკბეტი და ლედი მაკბეტი ღრეობებში ცდილობენ გაღვიძებული სინდისის დადუმებას. იმავდროულად ერთავე საშინელი ეჭვიანი ხდება. მათ ეშინიათ ყველას და ყველაფრის. ამიტომაც მათ მიერ ერთხელ ჩადენილ ბოროტებას მკვლელობების მთელი სერია მოჰყვება. მათ გამოაშკარავების ეშინიათ, ამიტომაც იშორებენ თავიდან ყველას, ვისშიც პოტენციურ „მტერს“ ხედევენ. არ ინდობენ არავის, პატარა ბავშვებსაც კი. ბენკოს და მაკდაფის ოჯახის მკვლელობები ზუსტად გათვლილი და დაგეგმილი აქვთ. უფრო მეტიც, მაკბეტი ყურადღებით ადევნებს თვალს თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებას.

სპექტაკლში ზღვარი ადამიანებსა და გრძნეულებს შორის არ არსებობს. გრძნეულები გაადამიანურებულები არიან და, პირიქით, ადამიანები სატანისებრ არსებებად გვევლინებიან. რეჟისორის ჩანაფიქრით, კუდიანების განსახიერებისას მსახიობები ხაზს უსვამენ იმ გარემოებას, რომ ისინი სწორედ რომ თამაშობენ გრძნეულებს. მაკბეტის მოქმედება მხოლოდ ფორმალურად არის დაკავშირებული გრძნეულების წინასწარმეტყველებასთან. მაკბეტი და ლედი მაკბეტი არ მოქმედებენ სხვისი კარნახით, ვინაიდან თავიანთ ბედისწერას თავადვე განსაზღვრავენ.

მართალია, მაკბეტი მეორედაც მიდის გრძნეულებთან, მაგრამ გულგრილად უსმენს მათ დარიგებებს, ვინაიდან მშვენივრად იცის, თუ როგორი იქნება მისი შემდგომი ნაბიჯები.

ბაჩო ჩაჩიბაიას თამაშში წინა პლანზეა წამოწეული მაკბეტის სულიერი დაკნინების პროცესი. მოვლენების განვითარებასთან ერთად იგი თანდათან კარგავს ადამიანურ ღირსებებს და სულ უფრო ნაკლებად მოგვაგონებს მამაც მეომარს. მისი არსება იჟღინთება ბოროტებით და სიძულვილით, საკუთარი თავისადმი პატივისცემას ენაცვლება აგრესიული თვითდამკვიდრებისაკენ ღტოლვა. მის სულში გაჩენილ სიცარიელეს კი შიშის გრძობა ავსებს. სწორედ შიშიდან და საკუთარი თავისადმი უპატივცემულობის გრძობიდან გამომდინარეობს მაკბეტის მიერ ლედი მაკბეტის გაუპატიურების სცენა. ამ აქტით იგი ამცირებს როგორც ლედი მაკბეტს, ასევე საკუთარ თავს. სწორედ შიშის გამო გასცემს ბენქოს მკვლელობის ბრძანებას. აკი კუდიანებმა ბენქოს უწინასწარმეტყველეს მთამომავლობის გამეფება. მაკბეტს მოსვენებას უკარგავს ეს წინასწარმეტყველება. მაკბეტის მზაკვრული გეგმა ჩაიძლება, მართალია მკვლელები ბენქოს მოკლავენ, მაგრამ მისი შვილი ხელიდან დაუსხლტებათ. ძალიან საინტერესოდ აქვს რეჟისორს მაკბეტის მოლანდებების ეპიზოდები გადანყვებილი. ყოველი სარკეში ჩახევის მცდელობისას მას ბენქო ეცხადება. ბენქო მის მუდმივ თანამდევი აჩრდილად იქცა. ლედი მაკბეტი ცდილობს მეუღლის არეული გონების დამშვიდებას, მაგრამ ამაოდ. ბოლოს მისი ფსიქიკაც ვეღარ უძლებს და იგი თავს იკლავს.

ვანო ხუციშვილის „მაკბეტის“ ფინალი სულისშემძვრელია, გამოუვალობის შეგრძნებას ზადებს. ირკვევა, რომ ამ უდიდესი ბოროტების სულისჩამდგმელი მეფე დანკანის უმცროსი ვაჟი ეტლს მიჯაჭვული დონალბენია. სწორედ ის მართავს კუდიანებს, სწორედ მის ბრძანებებს ემორჩილებიან ისინი. მისი ავადმყოფური აზროვნების შედეგია სცენაზე გათამაშებული ტრაგედია. ეტლს მიჯაჭვული დგამს სპექტაკლს და თამაშობს ადამიანებით, როგორც პაიკებით. სპექტაკლს ევა ხუტუნაშვილის კუდიანი და დავით როინიშვილის დანკანი ასრულებენ. დანკანი უკვე აღარ არის ხეიბარი, იგი გამოდის სცენაზე, კუდიანს რალაცაზე ეთათბირება, შემდგომ კი ამბობს: ჩააქრეთ სინათლე. მაყურებელი ხვდება, რომ ეს დასასრული ავისმომასწავებელია, ყველაფერი თავიდან განმეორდება. მართალია ციხე-სიმაგრეს რამდენიმე კარი აქვს და თუ მოახერხებ ამ კარში გასვლას, თავს დააღწევ ამ ბოროტებას. შეძლებს კი ვინმე ამ ჩაკეტილი წრიდან თავის დაღწევას?

ორი სპექტაკლის თაობაზე

ლავა ჩხარტიშვილი

„ეს არ არის სპექტაკლი, რომელიც მაყურებელს სჭირდება...“

„ჰამლეტიკა“ - ახალი ფიქრები
ყოფნა-არყოფნაზე

თითქმის ერთფეროვან თანამედროვე ქართულ სათეატრო სივრცეში მცირედით უცხო ნაწარმოების გამოჩენა მწვავე კრიტიკის საგანი ხდება. ამას უკვე მივეჩვიეთ, ვამბობთ: - „არ მომეწონა!“ და ნაწარმოების შემქმნელები წესებს, ტრადიციებს, კანონებს არღვევენ და რაღაც უჩვეულოს, ფართო მაყურებლისთვის ახალს გვთავაზობენ, რაც ჩვენში უმალ წინააღმდეგობის ვნებებს აღძრავს თუ არადა, მინიმუმ კონიუნქტურობის განცდებს იწვევს. კარგად მახსოვს, სამად გაყოფილი სათეატრო საზოგადოება მიხეილ მარმარინოსის სპექტაკლების ხილვის შემდეგ. ერთნი კატეგორიულად არ ეთანხმებოდნენ, მეორენი არ ეთანხმებოდნენ, მაგრამ პოზიციას არ ასაჯაროებდნენ და მესამენი, რომლებიც კარგად იგებდნენ რეჟისორის ჩანაფიქრს და სწორედ ამ გადასახედიდან აანალიზებდნენ სპექტაკლს. დაახლოებით ამ ტიპის სპექტაკლი დაიდგა ახმეტელის თეატრში იტალიელი ქორეოგრაფისა და რეჟისორის მორგანტე ნარდის მიერ, რომელიც ტრადიციული ქართული თეატრისთვის უცნაურია ფორმისა და შინაარსის თვალსაზრისით. სპექტაკლი ჟანრობრივად ფიზიკურ თეატრს უახლოვდება, თუმცა რეჟისორი მას „ცეკვა-ინსტალაციას“ უწოდებს, რომელსაც არაფერი საერთო არ აქვს (პირდაპირი გაგებით) არც ცეკვასთან და

არც ინსტალაციასთან.

სპექტაკლის ტექსტზე იტალიელმა ფილოსოფოსმა ვალერია ლუკონმა და მსახიობმა ტიციანა მარსილი ტოსტომ რეჟისორთან ერთად იმუშავეს. მათი პიესა „ჰამლეტიკა“ უილიამ შექსპირის, ჰაინერ მიულერის, კარმელო ბენესა და დევიდ ბოულის ტექსტის მიხედვით არის დანერგილი, რომელიც წარმოადგენს განცდებსა და ფიქრებს „ჰამლეტიკაში“ დასმული მარადიული პრობლემების ირგვლივ. აქ მთავარია მსახიობის განწყობა და მისი შინაგანი განცდა. შესაბამისად, არ უნდა ველოდოთ არც შექსპირულ მასშტაბს და არც სიუჟეტურ თანმიმდევრობას. მთელი სპექტაკლი ერთ გრძელ ზმანებას ჰგავს, რომელიც, რეალურად, სამზადისია სპექტაკლის დაწყების წინ (წარმოდგენის ფინალში მსახიობი სპექტაკლის სათამაშოდ ემზადება; ფინალი რეალურად დასაწყისია).

სხვადასხვა ფილოსოფიური მოძღვრება და თეორია ერთი საათის განმავლობაში მოკლე ტექსტურ-ხმოვანი შეტყობინების სახით მიენოდება მაყურებელს. გზადაგზა ვეცნობით სხვადასხვა ტიპის ადამიანებს, რომელთაც ერთი მიზანი და ოცნებები აერთიანებთ. ყველას სურს იყოს თავისუფალი, გახდეს გმირი, მაგრამ ეს ასე იოლი როდია.

მორგანტე ნარდის მონოსპექტაკლი ერთ მთავარ გმირზე აგებული. მთავარი გმირი ძლიერი განცდების მქონე მოაზროვნე ქალია. ამ როლს სოხუმის თეატრის მსახიობი ნანა ხურითი ასრულებს, რომელიც ყოველთვის გამოირჩეოდა ნიჭიერებით, დრამატიზმითა და პროფესიონალიზმით. მსახიობის მხრიდან ექსპერიმენტებში ჩართვა თავისთავად დადებითი მოვლენაა, რომელიც, პირველ რიგში, მისი შემოქმედებითი დიაპაზონისა და თვალსაზრისის გაზრდა-გაფართოებაზე აისახება. ვერ ვიტყვი, რომ ამ სპექტაკლში ნანა ხურითს ბოლომდე აქვს გათავისებული ტექსტი-თქო, მაგრამ ეს არის პროცესი, რომელსაც მსახიობი პარტნიორობთან ერთად (გიგი მიგრიაული, გიორგი გასვიანი, ანდრია გველესიანი) გაივლის.

მსახიობი ნანა ხურითი გვიხატავს ძლიერ, მოაზროვნე ქალს, რომელიც ეტაპობრივად, ლუკმებად, გამიზნული პაუზებით (რომ მოასწრო გაანალიზება), ღრმა შინაგანი დრამა-

ტიზმით, მრავლისმეტყველი მიმიკით, სხვადასხვაგვარი განწყობითა და ამოცანით გვესაუბრება მარადიულ პრობლემებზე, რომელიც კაცობრიობამ ჩვენს დროშიც ვერ გადაჭრა. მსახიობის მიერ შემოთავაზებული არატრადიციული თხრობის მანერა და ფორმა საშუალებას აძლევს მაყურებელს გახდეს დამკვირვებელი და მხოლოდ ამ პოზიციიდან შეაფასოს მოვლენები, თეორიები, მოსაზრებები... თანაც ეს ყველაფერი თეატრში ხდება, მაყურებელი რეპეტიციას ან სპექტაკლის დაწყების სამზადისს უცქერს, თავად მთავარი გმირიც მძიმე რეკვიზიტად გადაიქცევა, რომელსაც სცენის დეკორატორ-მემონტაჟეები დაათრევენ სცენის ერთი ნაწილიდან მეორეში. ამ სამეულს გარკვეული განწყობა და განსხვავებული რიტმი შემოაქვთ სპექტაკლში, რომლებიც გაუცხოების ეფექტს ხსნიან და აახლოებენ მაყურებელს სცენაზე მიმდინარე მოვლენებთან.

რეჟისორი ორიგინალურ და ირონიულ ფინალს გვთავაზობს, მრავალგზის გასროლის შემდეგ მზად ხარ შეეგუო იმ იდეას, რომ მთავარი გმირიც თვითმკვლევლობით დაასრულებს ცხოვრებას, მაგრამ გასროლის ხმა აღარ ისმის, პირში გაჩრილი იარაღიდან სხივი ამოანათებს. მეტაფორული თვითმკვლევობა ერთი ციკლის დასასრულია მხოლოდ, რომელიც გრძელდება და საუკუნეების განმავლობაში წრეზე ბრუნავს.

სპექტაკლის საექსპოზიციო ნაწილი რადიოსპექტაკლს ჰგავს. მსახიობი კულისე-

ბიდან მოგვმართავს: „ყველა მოსყიდულია, უკონტროლო... ღმერთს არ ძალუძს, რომ შეიცნოს შენი ზრახვანი და თუ ვერ შევძლებ ჩემი ბედის გაკონტროლებას, მომიწევს მუხლმოყრილმა გავატარო მთელი ცხოვრება. თუ ვერ შევძლებ ჩემი ხვალისდელი დღის განჭვრეტას, თუკი ვერ შევძლებ ჩემი ცხოვრების ბადის მოქსოვას, მაშინ ჩემი ცხოვრება იქნება არარაობა. საჭიროა მქონდეს სქემა, გეგმა! ველარ ვახერხებ იმაზე ფიქრს, როგორ უნდა ვიყო კონტროლის გარეშე. ყოველგვარი ბოროტება უკონტროლოა, უკონტროლო ბოროტება...“

„ჰამლეტის“ განცდა-ანალიზის პრინციპზე აგებული სპექტაკლი ნდობადაკარგული, ნიჰილიზმამდე მისული ადამიანის ხმამალალი ფიქრებია, რომლის „წყალობითაც“ გმირი სუიციდამდე მიდის. ის არ იბრძვის ტახტისთვის, მას ის არაფრად უღირს, რადგან ყველა მკვდარია და მაინც არ იცის, არის თუ არა ის საბოლოოდ თავისუფალი.

კონტრასტების პრინციპზე აგებული მხატვრული განათება, აბსტრაქტული ინსტალაცია (ავტორი გიგა კიტია), თანამედროვე მუსიკალური თემები და ატონალური ხმაურები, დროსა და სივრცეში განფენილი მოქმედება, ერთდროულად სადა და აკადემიური ტექსტი, მაყურებელთან გაუცხოებული მსახიობები, გეომეტრიული სიზუსტით წარმოდგენილი მიზანსცენები, მოძრაობისა და ტექსტის თანხლებით, ქმნის მორგანტე წარდის „ჰამლეტიკას“, რომელიც საგონებელში აგ-





დებს მსმენელსა და მაყურებელს.

ასე რომ:

ნუ გვიკვირს, თუ „ჰამლეტის“ პრობლემებს მსახიობი ქალი წარმოგვიდგენს, რა მნიშვნელობა აქვს დანიის უფლისწული (რომელიც შესაძლოა თითოეული ჩვენგანი ვიყოთ) რომელი სქესის წარმომადგენელი იქნება, მით უფრო, თამარის ქვეყანაში.

ნუ გვიკვირს, თუ მაყურებელი არ მიასკდება ახმეტელის თეატრის სალაროს ამ სპექტაკლზე ბილეთის შესაძენად, რადგან ჩვენს მაყურებელს უყვარს მზამზარეულის „მირთმევა“ და ეზარება სპექტაკლზე განცდილის გაანალიზება.

ნუ გვიკვირს, თუ ყოველთვის მზად არ ვართ თანმიმდევრულად შევხვდეთ განსხვავებულს, ორიგინალურს, ახალ ინიციატივას, ექსპერიმენტს, მიუხედავად იმისა, რაოდენ არ გვაკმაყოფილებდეს მისი მხატვრული ხარისხი.

ამიტომაც ნუ გვიკვირს, თუ მთავარი გმირი სცენიდან გულწრფელად გვეტყვის: „ეს არ არის სპექტაკლი, რომელიც მაყურებელს სჭირდება...“

ახმეტელის თეატრში მორგანტე წარდის „ჰამლეტიკა“ უკვე მესამე კოპროდუქციაა, რომელიც მიმდინარე სეზონში განხორციელდა.



მაკბეტის პიროვნული ტრაგედიით და მის ირგვლივ დატრიალებული ისტორიით ამ

ბოლო დროს სერიოზულადაა დაინტერესებული ქართული თეატრი. ბოლო წლებში შე-



ქსპირის სისხლიანი ტრაგედია წარმატებით გააცოცხლეს დავით დოიაშვილმა (მუსიკისა და დრამის თეატრი), იოანე ხუციშვილმა (ქუთაისის მესხიშვილის თეატრი) და ანდრო ენუქიძემ ბათუმის დრამატული თეატრი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სცენაზე კი ფრიად ორიგინალური და რადიკალურად განსხვავებული „მაკბეტ“ ვიზილეთ, ოღონდ ეყენ იონესკოს აბსურდისტული ტექსტით გაცოცხლებული, რეზო შატაკიშვილის არცთუ აბსურდული რეჟისურის თანხლებით (მინის თეატრის ეს პროექტი განხორციელდა თბილისის კულტურული ღონისძიებების ცენტრის დაფინანსებით). ასეთი ცხოველი ინტერესი აღნიშნული ტრაგედიის მიმართ შემთხვევითი არ არის, რადგან რადიკალურად განსხვავებულ დრამატურგიულ ტექსტებში (შექსპირთანაც და იონესკოსთანაც) განსახილველი რჩება ისეთი უაღრესად აქტუალური თემები და პრობლემები, როგორცაა სამართლიანობის აღდგენის საბაზით დაუნდობელი ბრძოლა ძალაუფლებისათვის.

რეზო შატაკიშვილის სპექტაკლის განსხვავებულობას განაპირობებდა თავად იონესკოს ტექსტი (რომელშიც რეჟისორი საგრძობლად ჩაერია) და წარმოდგენის ავტორის უცნაური ხედვა-ჩანაფიქრი. „მაკბეტის“ ამ სცენურ ვერსიაში თავი მოიყარა უახლოესი თეატრის ყველა მიღწევამ და ტენდენციამ, დაწყებული ჟანრების აღრევით, დამთავრებული ტექსტის ადაპტაციით (რეჟისორი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დოქტორან-

ტია). როგორც ჩანს, რეჟისორს ბევრი უმუშავია არა მხოლოდ აბსურდის ტექსტზე (თარგმანზე მასთან ერთად იმუშავა ელზა ნაბახტველმა), არამედ სცენური სივრცის ორიგინალურად გადანყვევტაზეც. რეზო შატაკიშვილის „მაკბეტ“ საავტორო სპექტაკლია, რომელშიც ტექსტის სცენური ვერსიის ავტორად, სცენოგრაფად და მუსიკალურ გამფორმებლად თავად რეჟისორი გვევლინება. აი, კიდევ ერთი უახლოესი სათეატრო ტენდენციის ნიშანი. სპექტაკლის ცქერისას უფრო შექსპირული ატმოსფერო იგრძნობა, ვიდრე იონესკოსეული, ვხვდებით გროტესკს და ირონიას, ფსიქოლოგიურ პასაჟებსაც აბსურდის თეატრისთვის დამახასიათებელი ელემენტებით.

როგორც ჩანს, ახალგაზრდა რეჟისორს აღელვებს, აწუხებს ძალაუფლებისთვის დაუნდობელი, უსამართლო, არათანაბარი ბრძოლის პრობლემა, რომელიც რეზო შატაკიშვილის სპექტაკლში საკმაოდ ღრმად და აზრიანად არის გაშლილ-განხილული. მთელი პირველი მოქმედება (რომელიც საკმაოდ გრძელია) ანალიტიკური ნაწილია - როგორ მიდის მაკბეტი მკვლელობის ჩადენის გადანყვევტილებამდე, ხოლო მეორე ნაწილში რეჟისორი ჩადენილი მკვლელობის შედეგების ჩვენება-გაანალიზებას ახდენს.

სპექტაკლში ბევრჯერ შეგვხვდება ორიგინალურად და უცხოვად გადანყვევტილი ეპიზოდები. მაგალითად, თავად პიესის წარდგენის სცენა, როცა მოქმედ პირთა შიშველ ზურგებზე კუდიანები სისხლით ეტაპობრივად წერენ პიესის დასახელებას. პირველი სცენა, რომელიც

თანამედროვე ტულეტში მიმდინარეობს, რეჟისორის კრეატიული ფანტაზიის შედეგია, თუმცა ეს ტენდენცია ბოლომდე არ გრძელდება.

სცენური სივრცე რეჟისორმა თანამედროვედ და მრავალფეროვნად გადაწყვიტა (ამ სიტყვის პირდაპირი და არაპირდაპირი მნიშვნელობით) სამყარო, რომელსაც სპექტაკლის ავტორი ხატავს კი არის ვითომ ნათელი და ფერადი, მაგრამ ატმოსფეროა დამძიმებული და შემაშფოთებელი. გარედან, ერთი შეხედვით, აქ ყველაფერი წესრიგშია...

მოქმედება რეზო შატაკიშვილის „მაკბეტში“ ფართოდ გაშლილ სივრცეში - სასახლიდან დაწყებული, საპირფარეშოთი დამთავრებული, მიმდინარეობს. პირველი ეპიზოდი, კავდორისა (ნიკა ჩხაიძე) და გლამისის (გიორგი იარაჯული) თენების დიალოგი, თანამედროვე საზოგადოებრივ ტულეტში ვითარდება, რომელიც მალე გადაინაცვლებს ქუჩაში, ქალაქის მოედანზე, სასახლეში...

სპექტაკლის მთავარი გმირი მაკბეტია, რომელსაც ახალგაზრდა მსახიობი ანდრია გველესიანი ასრულებს, მისი გმირი განსხვავდება სცენაზე სხვა აქამდე ნანახი მაკბეტებისგან, რადგან მას აქვს მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი - მას არ შეუძლია სიყვარული, მისი ბრძოლა ძალაუფლებისათვის არ არის მოტივირებული სიყვარულით, მას მხოლოდ საკუთარი თავი და კარიერა ანაღვლებს. ანდრია გველესიანი ზომიერად ემოციურია და დამაჯერებელიც, ხანგრძლივი ქრონომეტრაჟის სპექტაკლის მსვლელობის მანძილზე მსახ-

იობი ძალ-ღონეს არ იშურებს ბოლომდე დახარჯვისთვის, თუმცა დასასრულისკენ, მას უკვე აღარ ყოფნის ოსტატობა ძალების გადასანაწილებლად. რთული ამოცანის წინაშე იდგა დამწყები მსახიობი, მაგრამ მან გამოავლინა დრამატული არტისტიკისთვის აუცილებელი უნარები, რითაც დასძლია რეჟისორისა და დრამატურგის მიერ დასმული ამოცანების გარკვეული ნაწილი. ამბიციებით სავსე ახალგაზრდამ მიაღწია იმ მიზანს, რომელიც ქვეცნობიერში მას არ ასვენებდა - გახდა მეფე, მაგრამ უღირს კი? სამართლიანობა მალევე აღდგება და ტახტს გაურკვეველი მისწრაფებების, თუმცა კანონიერი მემკვიდრე მაკოლი (გიორგი ძაგანია) იკავებს. ამ პერსონაჟის ქმედებამონოლოგი პერსონაჟის ტიპაჟს კი ხატავს, მაგრამ შესრულებაში შეინიშნება ხელოვნურობისა და მსახიობის მიერ პერსონაჟის მოქმედების ზეამოცანაში გაურკვევლობის კვალი. ტახტზე (რომელიც მრავალგზის და საინტერესოდ არის გათამაშებული სპექტაკლში) ერთმანეთს სწრაფად ენაცვლებიან მეფეები, მაგრამ საზოგადოებისთვის ყველაფერი ძველებურად რჩება. ერთ მოძალადეს და სულით ავადმყოფს მეორე ცვლის (არასერიოზული, ტახტისთვის შეუფერებელი, პერანგების მქსოველ დანკანს, ამბიციური, ძალაუფლების მოყვარე მაკბეტი, ხოლო მას დაუდგენელი ზრახვებისა და ფსიქიკის მაკოლი ენაცვლება).

დანკანის შემსრულებელი გიორგი გოგუაძე მეფეს გროტესკისა და ირონიის ხერხებით ხატავს. ასევე გროტესკულ ფერებში წარსდგებიან მაყურებლის წინაშე ის პერსონაჟები, რომლე-





ბიც მეფის გარემოცვაში მოიაზრებიან: დავით თურქიაშვილი (მასხარა), თორნიკე დილმელაშვილი (მეფის ოფიცერი), ელდარ ფუტყარაძე (პეპლებზე მონადირე) და თვით მედეა ახალაძეც (ლედი დანკანი). საინტერესო არტისტული ნამუშევარია ბექა კულიჯანაშვილის ბენკო. მსახიობი აზროვნებს, აანალიზებს მის მიერ წარმოთქმულ ყოველ ფრაზას, რაც აისახება კიდეც მის შესრულებაზე. მისი საფინანსო მონოლოგი გულწრფელია და სიმართლით სავსე, ზომიერი ემოციით გაჯერებული. საინტერესოა ის ეპიზოდიც, როცა მისი გმირი დილემის წინაშე დარჩენილი ანალიზებს, ვის უღალატოს — მეფეს თუ უახლოეს მეგობარს. მედეა ახალაძე (ლედი დანკანი) და ნინო იოსელიანი (სეფექალი) კუდიანების ამპლუაშიც გვევლინებიან და გადამეტებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ უფრო დასამახსოვრებლად, რადგან მათი კუდიანები ნამდვილი გრძნეულნი არიან, ირონიულები და გროტესკულები. გროტესკის მიუხედავად, ისინი ქმნიან მისტიკურ, ჯადოსნურ ატმოსფეროს, ამიტომ იოლად იჯერებ მათ ქმედებებს და გჯერა მათი მისტიკის. ამგვარ აღქმაში მაყურებელს ხელს უწყობს ორიგინალურად შერჩეული კოსტიუმები, პერსონაჟთა შეფუთული სახეებითა და ცოცხალი კნუტით პერსონაჟის ხელში.

რეზო შატაკიშვილის სპექტაკლში იბრძვიან

დაუსრულებლივ, მაგრამ სშირად გაუცნობიერებლად და გაუაზრებლად, მეომრებმა არც კი იციან ვის მხარეს და ვის წინააღმდეგ იბრძვიან, ასეთ საზოგადოებაში მარტივია გახდეს ლიდერი და მოაქციო ყველა შენი იდეებისა თუ გავლენის ქვეშ. სპექტაკლის ერთდროულად რეალისტური, პირობითი და მისტიკურ-რიტუალური ფორმა ხელს არ უშლის რეჟისორის სათქმელის, მოქალაქეობრივი პოზიციის ღიად გამოხატვას: გაუთავებელ დამხობებს, ძალაუფლებისთვის ბრძოლას სიკეთე არ მოაქვს! ის ინვესტს შიშს, სტრესს, ეჭვს და თესავს ორმაგ ძალადობას. ეს მოსაზრება განსაკუთრებით აქტუალურად ჟღერს დღეს ჩვენს თანამედროვეობაში, ამიტომ სპექტაკლში შემოთავაზებული გარკვეული შეგონებების რეალობაში განხორციელება არც ერთ ჩვენი ქვეყნის მოქალაქეს არ აწყენდა.

რეზო შატაკიშვილის „მაკბეტ“ ნამდვილი ჟანრობრივი და სტილისტური მიქსია, განახლებული და ორიგინალური ინტერპრეტაციით, სცენოგრაფიული გადანწყვეტითა და მსახიობთა თამაშის მანერით. რეალობა და მისტიკა, თამაშის ხელოვნების რიტუალურობა-საკრალურობა მუდმივად ენაცვლება ერთმანეთს, რაც ქმნის ისეთ თეატრს, რომელსაც ევროპაში უკვე პოსტპოსტმოდერნულ თეატრს უწოდებენ.

მგზნებარე შეყვარებულები

თამთა ქაჯაია

ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობა, ოჯახურ თანაცხოვრებაში კრიზისული პერიოდი - ეს ის აქტუალური და ყოფითი თემებია, რომელსაც ახალგაზრდა რეჟისორი თათა პოპიაშვილი შეეხო სადიპლომო სპექტაკლში „მგზნებარე შეყვარებულები“.

სპექტაკლის დაწყებამდე ვეცნობით საინტერესო დეკორაციას, რომლის საშუალებითაც დაახლოებითი მონახაზი იქმნება ჩვენს წარმოსახვაში. მთავარი გმირის (ბარნი - ზურა ლომიძე) სამუშაო ოთახი, გაფორმებული რკინის ჩარჩოებით, იქვე კუთხეში ჩაიდანის გამოსახულება, ბევრი ნათურა და ლოგინი ბორბლებზე - ეს ის დეკორაციაა, რომელიც სიმბოლურად უკავშირდება სპექტაკლის მთავარი გმირის ბუნებასა და ხასიათს. სპექტაკლში საკმაოდ საინტერესო დეტალია დამატებული — ქალს, რომელსაც მხოლოდ ფეხები უჩანს (ე.წ. „პაკლონზეც“ კი, მსახიობები და მსაყურებელი ტაშს უკრავენ ფეხებს). ეს იყო რეჟისორის მეტაფორული გადანყვება, რომელიც მრავალი ინტერპრეტაციით შეიძლება აიხსნას, თუმცა პირველი, ეს არის დამოკიდებულება არა მხოლოდ თეატრის მიმართ. ეს მიზანსცენა რეჟისორის პოზიციაა და ამით შეიძლება გავიგოთ მისი სათქმელი - ფეხების მოძრაობით ჩვენ ვგრძნობთ ცხოვრების რიტმს, ბარნის მერყევ ბუნებას, იმას, რომ იგი ვერ ბედავს ნაბიჯის გადადგმას (ასევე ქალების ემოციას, გრძობების სიშიშველეს). ამასთან, შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ რეჟისორის ჩანაფიქრი იყო ასეთი „ფეხებზე მკიდა“. არსებობს კიდევ ერთი ვერსია. ამ ინტერპრეტაციის მიხედვით, ესაა მამაკაცის ეროტიკული ხილვა იმ იდუმალი, საოცნებო, სანატრელი, მიუწვდომელი, ერთადერთი და განუმეორებელი ქალისა, რომელსაც იგი მთელი სიცოცხლის მანძილზე, ხშირად ამაოდ დაეძებს.

ნილ საიმონის ეს პიესა მოგვითხრობს კაცზე, რომელიც კეთილი, მოსიყვარულე, პატიოსანი, ცოლის ერთგული ადამიანია. თუმცა, ასეთ ადამიანშიც შეიძლება გაიღვიძოს სურვილებმა, რომელიც უბიძგოს არასწორი საქციელისკენ და უღალატოს მეუღლეს. სწორედ ამ სურვილმა გადაადგმევინა ის ნაბიჯი, რაზეც პიესაა აგებული (შეხვედრა სამ ქალბატონთან - ელვინი, ბობი და ჯენეტა).

სპექტაკლი იწყება ბარნის დედის სახლში, სადაც ის უკვე ცდილობს, ჯერ არდამწყობი რომანი შენიღბოს და დამალოს მშობლისგან (როგორც ირკვევა, ამ ასაკშიც კი გამოკერებულია დედის კალთას). ბარნი სოლიდურად არის ჩაცმული, ღელავს. 50 წლის კაცისთვის ძნელია თამამი ნაბიჯის გადადგმა. მასთან შესახვედრად მოდის მისგან რადიკალურად განსხვავებული სუსტი სქესის „ძლიერი წარმომადგენელი“ ელვინი - ვენერა ფიქრიშვილი. საკმაოდ კომიკურია სცენები, როდესაც ვენერა ფიქრიშვილის გმირი ძალიან აქტიურად და თამამად იწყებს ბარნის გამოწვევას. ის ლოგინისკენ უბიძგებს კაცს, რათა გაიზიარონ სარეცელი. - „გადადგამთ პირველ ნაბიჯებს,?“ - ქალი ელოდება კაცის აქტიურობას, მაგრამ ნათლად გრძნობს მის უსუსურობას. ბარნი თავის აცილების მიზნით ძალიან ბევრს უაზროდ საუბრობს სხვადასხვა თემაზე, ქალს კი მხოლოდ სექსი სურს. კაცისთვის წარმოუდგენელია პირდაპირ „საქმეზე“ გადასვლა. ის ყველანაირად ცდილობს შექმნას წინაპირობა, სანამ სიყვარულით დაკავდებიან. ბარნისთვის არ არის მთავარი მხოლოდ ლოგინი, ის გულახდილად ესაუბრება ქალს და სურს მისი საუბარში ჩართვა. მისთვის ადამიანური არსი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე წამიერი სიამოვნების განცდა. მსახიობები ძალიან კომიკურად გადიან სცენებს. ერთ-ერთ ეპიზოდში ქალი დაინტერესდება ბარნის შემოქმედებით და შედის ჩარჩოებიან ოთახში, სადაც იწყებს „რახუნს“ საბეჭდ მანქანაზე (საყურადღებოა, რომ იგივე მოქმედებას იმეორებს ბარნისთან სტუმრად მოსული მეორე ქალბატონიც). რეჟისორი პროექციის საშუალებით აახლოებს საბეჭდი მანქანის კადრს და ამით ყურადღებას ამახვილებს ამ დეტალზე. ბარნის სამუშაო გარემო და საბეჭდი მანქანა გვიქმნის ილუზიას, თითქოს ამ ადგილას რაიმე ღირებული იქმნება, თუმცაღა, აქ არა ლიტერატურული ან სამეცნიერო ნაშრომი, არამედ ზღვის პროდუქტების რესტორნის ძალზე პროზაული მენიუ იწერება.

ქალების მონაცვლეობას ვხედავთ პროექციის უკან დამალული ადამიანების ფეხების მოძრაობით. ისინი არ ჩანან, თუმცა სათითაოდ ჩნდებიან მის ცხოვრებაში. მეორე ქალის გამოჩენასთან ერთად პროექციაზე გადის დისნეის ანიმაცია „ტომი და ჯერი“ (კადრი, როდესაც ტომი მოინუსხება ფუმფულა თეთრი კატის დანახვაზე). აქედან გამომდინარე ვხვდებით, კაცის შინაგან აღგზნებას შემოსული ქალბატონის მიმართ (ბობი - ნონა ხუმარაშვილი). წინა შემთხვევასთან შედარებით, ამ სცენაში მოქმედება საპირისპიროდ ვითარდება. ბობი იწყებს ისტერიულ ლაპარაკს, ხოლო კაცს ერთი სული აქვს, როდის დაიმორჩილებს მას. მისთვის უფრო მეტად არის მომზადე-



ბული — თუ წინა ქალისთვის სიგარეტიც არ მოეპოვებოდა სახლში, ახლა არყით, ვისკით და სამნაირი სახეობის სიგარეტით არის მომზარაგებული (ელეინთან შეხვედრამ განაპირობა მეორე ქალის უფრო მომზადებულად დახვედრა). შემზარავი და მოულოდნელი ფრაზაა ბობისგან — „რა კარგი ფერისაა კედელი, თეთრმა როგორ მომაბეზრა თავი, რომ იცოდეთ...“ - უკვე ნათელი ხდება, ბობის საცხოვრებელი ადგილი - ფსიქიატრიულია.

ბობის საუბრიდან გამომდინარე, ირკვევა ჯანსაღი ანალიზი ცხოვრების მიმართ და რამდენადაც პარადოქსული არ უნდა იყოს, იგი ჯანსაღად მოაზროვნე ადამიანზე მაღლაც კი დგას. განსაკუთრებით თვალშისაცემია ნონა ხუმარაშვილის სამსახიობო ოსტატობა და როლის ორგანულად აღქმა. ის საკმაოდ კარგად ართმევს თავს ბობის პერსონაჟს, მისი მეტყველება, პლასტიკა და მანევრულობა დახვეწილია.

მესამე ქალთან ურთიერთობა „I Put Spell On You“ (წინა სიმონე) სიმღერით იწყება. ბარნის კოსტიუმი უკვე შეხსნილი აქვს და იგი აღარაა შებოჭილი. ამით უკვე ჩანს, რომ ის გათავისუფლდა არსებული კომპლექსებისგან.

ჯენეტის (წინა კურტანიძე) ჩაცმულობიდან გამომდინარე, ვხვდებით, რომ ის არის პროვინციელი, რომელიც ცდილობს მოერგოს ევროპულ სტილს (თავზე წაკრული შარფი, შავი სათვალე, თეთრი ხელთათმანი). ჯენეტი მოსაწყენი, უსიცოცხლო არსებაა, რომელსაც სულ თავპირი ჩამოსტირის. ის ბარნის მეუღლის (თელმას) მეგობარია. ქალი სვამს კითხვას „რატომ ვარ აქ?“, თავის დასმულ კითხვას თვითონვე პასუხობს, როდესაც ამბობს: — „თანამედროვე მსოფლმხედველობა სხვაზე ფიქრით თავს არ ინუხებს, ასე რომ, მეც გა-

დავწყვიტე სხვებივით ვიცხოვრო, ამიტომაც მოვედი აქ“.

მათ ურთიერთობაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ორი კითხვაა. პირველი, როდესაც ჯენეტი თხოვს ბარნის, დაასახელოს სამი მისთვის კეთილი, პატიოსანი და მოსიყვარულე ადამიანი. ბარნი ამბობს, რომ ჩამოთვლა შეუძლებელია, რადგან ბევრია ასეთი ადამიანი. ქალი კი დაჟინებით მოითხოვს პასუხს. ყოველივე ამის შემდეგ, ბარნი კონკრეტდება და ასახელებს:

I - თელმა (მეუღლე), II - ჯონ კენედი (პრეზიდენტი), III - ქრისტე (ღმერთი). საინტერესოა, რომ ბარნი მასშტაბების ზრდის მიხედვით ასახელებს მათ. უპირველესია ადამიანისთვის ოჯახი, საიდანაც მოდიხარ, შემდეგ ქვეყნის მმართველი და უმთავრესი, რწმენა - ღმერთი. ის მასშტაბში არ ეტევა და ყოვლისმომცველია, ამის იქით, ადამიანი ვერ იპოვის მაგალითს.

ჯენეტისთვის არ მოიპოვება ქვეყანაზე ამ თვისებების მქონე ადამიანი და ამბობს ამას. მიზანმიმართულად პასუხობს ბარნის, რომ მისი მეუღლე მოსიყვარულე და კეთილია. ამით შეგნებულად ეჭვს უჩენს ბარნის ცოლის ერთგულებაში. საბოლოოდ ქალი მიზანს მიაღწევს და კაცს ეჭვი შეაქვს ცოლის პატიოსნებაში. მანიპულირების საგნად ქცეული თელმა (ცოლი) იმსხვერპლებს ქმრის ნდობას.

სპექტაკლი მთავრდება ბარნის სატელეფონო ზარით - „თელმა, ხომ შეიძლება ერთხელ ცხოვრებაში ჩვენც ავინწყვიტოთ?“.

თავისუფალ თეატრში (30.06.2011) წელს შედგა რეჟისორ თიკო ქათამაშვილის სპექტაკლის პრემიერა, ნილ საიმონის პიესის „მგზნებარე შეყვარებულების“ მიხედვით. სამი წელია სპექტაკლი მუდმივად არის თეატრის რეპერტუარში, რაც იმას ნიშნავს, რომ ჰყავს

მაყურებელი და ეხმაურება თანამედროვე, აქტუალურ თემებს.

შევეცდები შევადარო თიკო ქათამაშვილის „მგზნებარე შეყვარებულები“ თელავის თეატრში თათა პოპიაშვილის მიერ დადგმულ „მგზნებარე შეყვარებულებს“.

თავისუფალ თეატრში მისული მაყურებელი ხედავს თანამედროვე სტილში გაკეთებულ დეკორაციას. ბალიშებით აწყობილი დივანი და სკამები, ერთი მრგვალი მაგიდა, კედელზე ჩამოკიდებული მშობლების სურათი და რადიო (რომელიც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში გვამცნობს ან უბრალოდ გვახსენებს, რომ ჩვენ ვიმყოფებით ნილ საიმონის „მგზნებარე შეყვარებულებზე“). აქვე გავაკეთებ შედარებას და ვიტყვი, რომ თათა პოპიაშვილთან დეკორაცია უფრო მყუდრო, საოჯახო გარემოს ქმნის, ბევრ დეტალზე გვაფიქრებს; აქ კი თანამედროვედ განწყობილი სცენა, უფრო მარტივია და სიცარიელის განცდა გვეუფლებს. თ. პოპიაშვილს ნილ საიმონის პიესიდან მხოლოდ რამდენიმე დიალოგი და დეტალი აქვს ამოღებული და შეცვლილი. თ. ქათამაშვილის სპექტაკლი კი მორგებულია ქართულ რეალობაზე, შეცვლილია პერსონაჟების ასაკი და სახელებიც (ბარნი-ზაზა, ელეინი-ანა, ბობი - მათ, ჯენეტი - მაგდა).

ზაზა (მსახ. სანდრო მარგალიტაშვილი) როგორც კი შემოდის სცენაზე, იწყებს ნერვიულობას, თავისთავთან გადის რეპეტიციას, თუ როგორ უნდა მოიქცეს ჯერ არმოსულ

სტუმართან. პირველ კაკუნზე იმალება და გარბის, შემდგომ კი აღებს კარს. შემოსვლისას ვხედავთ ახალგაზრდა ქალს (სალომე ჭულუხაძე), რომელსაც თავიდანვე ეტყობა სითამამე, კაცი კი შებოჭილი და დაკომპლექსებულია. ანა ძალზედ უხეშია, უფრო მკვეთრად ცდილობს მოახდინოს კაცზე ზემოქმედება და დაამყაროს მასთან სექსუალური ურთიერთობა. ცოტა ხანში ანა გადის და გამომწვევად ჩაცმული შემოდის. ძალადობს ძლიერ სქესზე. თათას სპექტაკლში ელეინი უფრო დახვეწილი და ზომიერია. ელეინსაც და ანასაც ერთი და იგივე სურს, მაგრამ რადიკალურად განსხვავებულად არის როლები აღქმული. ელეინს კომიკურად, ძალადობისა და უხეშობის გარეშე სურს მიიყვანოს საქმე მიზნამდე, ანა კი ყველა საშუალებას მიმართავს მიზნის მისაღწევად. ანას პერსონაჟზე შეიძლება ითქვას, რომ ნერვიული, ისტერიული და მსუბუქი ყოფაქცევის ქალია, ელეინი კი მშვიდი, თავდაჯერებული და კეთილი ასაკოვანი ქალია, რომელიც დრომ გახადა როსკიპი. სალომე ჭულუხაძის პერსონაჟი ცოტა დამლელია. ვფიქრობ, ზედმეტად შეიგრძნობა ხმამაღალი ტონი და აგრესია.

მთავარი გმირი — ზაზა ოცდათხუთმეტი წლის მამაკაცია, საოცრად მორცხვი ადამიანია. ზურაბ ლომიძე ბარნის სახით კი უფრო სერიოზულ, გააზრებულ პერსონაჟს ანსახიერებს.

მეორე ქალი, მათ (მსახ. მარიამ ნადირაძე) რადიკალურად განსხვავდება ნონა ხუმარაშ-



ვილის ბობის პერსონაჟისგან. მას უჭირს მკვეთრი და მკაფიო მეტყველება, რაც მსახიობისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დეტალია. არ მინდა ძალიან კრიტიკული ვიყო, მაგრამ მარიამ ნადირაძე ყველა სპექტაკლში ერთნაირია და უჭირს როლიდან გამოსვლა. ზაზა, ისევე, როგორც ბარნი, მეორე ქალთან უფრო თამამი და მომზადებულია. ეს აისახება მის კოსტიუმზეც (რომელიც წინასთან შედარებით შეხსნილია), სასმელსა და სიგარეტზეც. ქალი მოსულია კაცთან ორი დიდი ჩანთით. ჩუსტებს, პლაკატებს და მის პირად ნივთებს ცდილობს ადგილი მოუძებნოს ზაზას დედის სახლში. როგორც ბობისა და ბარნის შემთხვევაში, ასევე ზაზასა და მასთან, ნარკოტიკის მოწვევის დროს პროექციაზე ჩნდება თავბრუდამხვევი რგოლები (ოღონდ ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, პირველ შემთხვევაში უკეთესად არის ნაჩვენები თავისი მუსიკალური გაფორმებით).

მესამე ქალს, მსახ. თიკო კორძაძის მაგდას, ყველაზე მეტად აქვს ნამუშევარი როლზე, რაც მაყურებლის ემოციაზეც აისახა. თანამედროვე ქართველი ქალი, კდემამოსილი, დიასახლისი, მაგრამ მაინც ქალი, რომელსაც მჩქეფარე ცხოვრება სწყურია. ამ ყველაფერის გაერთიანება საკმაოდ კარგად მოახერხა თ. კორძაძემ. მუხლამდე და ყელდაფარული სადა ცისფერი კაბა, წითელი პატარა ჩანთა და ამფერივე ფეხსაცმელი - ამ ჩაცმულობით, ვფიქრობ, რეჟისორს სურდა ეთქვა, რომ მოსაწყენ, მტირალა ქალებსაც სურთ თავი სხვისთვის სასურველად იგრძნონ. სიუჟეტი და მოქმედება როგორც პიესაშია, ისე ვითარდება (მხოლოდ ტექსტია ოდნავ შეცვლილი). ასევე ხაზგასასმელია მაგდას ჩანთა, რომელსაც მისვლის წუთიდან არ თმობს, ხოლო ზაზა დაჟინებით მოითხოვს გაუშვას ხელი. შუა მოქმედების დროს, ვიგებთ, რომ ამ პატარა ჩანთაში წნევის აპარატი დევს ნამლებთან ერთად. მაგდა ტიპური ქართველი „პატიოსანი ქალია“, რომელსაც ქმარმა უღალატა და სასონარკვეთისგან თავგზააბნეული მიდის მეგობრის ქმართან სასუფეშოდ. პარალელი რომ გავავლოთ ჯენეტთან, დავინახავთ, რომ მათ აქვთ საერთო და განმასხვავებელი თვისებები. ისინი ორივე პროვოკატორები არიან და მანიპულირებენ ქმრის ღალატით. ჯენეტი თუ შეფარვით მიანიშნებს ბარნის თელმას უპატიოსნებაზე, მაგდა პირდაპირ სვამს კითხვას, რატომ ჰკონია ზაზას, რომ მერი (ზაზას ცოლი) პატიოსანია. მთავარი საკითხები და თემები, რომ თანამედროვე მსოფლმხედველობა მხოლოდ საკუთარ თავზე ზრუნავს - რეჟისორმა დატოვა და აქცენტზე გააკეთა მასზე.

შეცვლილია „სამი კეთილი, წესიერი და პატიოსანი ადამიანის სახეები“. ზაზა, პირველ რიგში, ასეთ ადამიანად თავის მეუღლეს

(მერის) ასახელებს, მეორეს — ჩვენს პრეზიდენტს (ის ამით ხაზს უსვამს პოლიტიკურ მდგომარეობას), მესამე კი დედას ასახელებს, შემდგომ კი ამატებს და ამბობს, რომ დედა ტერეზას გულისხმობდა.

სპექტაკლის ფინალში გმირი ბალიშებით აწყობილ დივანს შლის და სათითაოდ ისვრის, ერთ ბალიშს მაგდაც მოისვრის. ისინი ერთად ანგრევენ „გარყვნილების სარეცელს“. რადიო გვამცნობს, რომ ყველაფერი კარგად იქნება. სპექტაკლი კი ჟღერს ზაზას მერისთან ზარით, რომელიც პესიმისტურად მთავრდება, რადგან ცოლს არ სურს მასთან ერთად განმარტოება, რაც თათა პოპიაშვილის სპექტაკლში არ ჩანს, ის ოპტიმისტურ ნოტაზე მთავრდება და იმედს უსახავს ყველას, რომ წყვილი ბედნიერად გააგრძელებს ცხოვრებას.

ახლა კი მოკლე დასკვნა ამ ორი ახალგაზრდა რეჟისორის სპექტაკლებზე. პირველი, რაც მინდა ვთქვა, არის ის, რომ თათა პოპიაშვილს არ აქვს მკვეთრად შეცვლილი პიესა, მაგრამ დეკორაცია საკმაოდ საინტერესოდ აქვს სიმბოლიზირებული მთავარ გმირთან. საკმაოდ თამამი სცენებიც კი არ არის გამომწვევად გაკეთებული და არც შეზღუდულია რამეში. რეგიონში ასეთი პიესის დადგმა თამამი გადწყვეტილებაა, თუმცა საკმაოდ წარმატებული, ხარისხიანი და კარგი პროდუქტი მოიტანა მაყურებლამდე.

თიკო ქათამაშვილის „მგზნებარე შეყვარებულები“ დედაქალაქის ყოფიერებასაა მორგებული (არა მარტო დედაქალაქის). ეს „თბილისური“ თემა უფრო ადვილად აღსაქმელია, რაც აუცილებლად ითხოვდა ტექსტუალურ კორექტირებას და საკმაოდ კარგადაც არის შეცვლილი.

წარმოდგენის დამთავრებისას მოხდა ფაქტი, რომელმაც გამაღიზიანა ძალიან და ვთვლი საჭიროდ, ამის აღნიშვნას. მსახიობების დამოკიდებულება როლისადმი და ზოგადად სპექტაკლისადმი „პაკლონზე“ უფრო მკვეთრად გამოჩნდა, როდესაც მხურვალე ტაშით მომლოდინე მაყურებელთან მხოლოდ სანდრო მარგალიტაშვილი და თინათინ კორძაძე გამოვიდნენ. მარიამ ნადირაძე საერთოდ არ გამოჩნდა, სალომე ჭულუხაძე კი დაგვიანებით სასხვათაშორისოდ გამოვიდა სცენაზე. ამგვარი დამოკიდებულება არც ისე სასიამოვნოა.



„მე ვხედავ მზეს“ მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრში

ბუბაზ მებრელიძე

ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებებისადმი ინტერესი ქართულ თეატრში არასდროს შენელებულა. ამ მხრივ, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის დიმიტრი ხვთისიაშვილის აზრით, ნ. დუმბაძის სახელობის თეატრში მწერლის ნაწარმოებები ყოველთვის უნდა იდგმებოდეს. ამჟამად რეპერტუარში სამი სპექტაკლია: „სიცოცხლის ხე“, „კუკარაჩა“ და „მე ვხედავ მზეს“. ამ უკანასკნელმა სპექტაკლმა სიმბოლური მნიშვნელობაც შეიძინა, რადგანაც რეჟისორმა დ. ხვთისიაშვილმა 2013 წლის 13 ივნისს გამართული პრემიერა ნ. დუმბაძის ნაწარმოებების პირველ თეატრალურ გზამკვლევ, გიგა ლორთქიფანიძის წლისთავს დაამთხვია. ეს არ იყო შემთხვევითი. თავის დროზე ამ სპექტაკლმა საზოგადოებაზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა და თეატრმაც შემოქმედებითი წარმატება მოიპოვა. შეიქმნა კოლორიტული და დასამახსოვრებელი სახეები — გ. ქავთარაძის სოსოია, ქ. კიკნაძის ხატია, ზ. ლაფერაძის ბეჟანა. 70-იანი წლების ბოლოს ეს სპექტაკლი შ. განერელიამაც განახორციელა და დღევანდელი დადგმაც ამ ტრადიციების გამგრძელებელია.

სცენოგრაფმა ლ. მურუსიძემ უკანა პანოზე მზის გამოსახვით მწერლისეული დედაზრის პრივატობა წარმოაჩინა, რომელიც გმირებს ყოველთვის თან სდევს. გადაჭრილი ხის ძირები გმირთა ბედუკუდმართობაზე მიგვითითებს. ზოგისთვის ცხოვრება თუ მიზნების აღსრულება უდროოდ შეწყდა, ზოგისთვისაც ცხოვრებისეული მიზნები ვერ განხორციელდა ანდა მიუწვდომელ ოცნებად დარჩა. სიმბოლურად ეს 17 კუნძი, მხატვრულ ეფექტთან ერთად,

სოფლიდან ნასულ შინმოუსვლელთა სიმბოლოცაა, რომლებიც მოქმედების დროს შიგნიდან ნათდება, რაც დალუპულთა სულისა და ახალი თაობისთვის ნათელი მომავალის სიმბოლური გამოხარულებაა. მხატვარ მ. სხირტლაძის კოსტუმები კი წარმოაჩენენ გმირთა რეალურ გარემოს, რომლებშიც მათი შესატყვისი ხასიათები ჩანს. სცენოგრაფია გურიის კოლორიტულ გარემოს არ წარმოაჩენს. იგი დაუკონკრეტებელია და დადგმის იდეის განზოგადებისთვისაა გამიზნული, რომ ადამიანთა თანადგომა ჭირსა და ლხინში, მოყვასისა და მტრის გარჩევა, სიკეთისა და სიყვარულის დაპირისპირება-გამარჯვება ბოროტზე ყველა ეროვნებისა თუ კუთხის ადამიანთა მამოძრავებელი ძალა უნდა იყოს.

სპექტაკლის დასაწყისი და ფინალი თითქმის იდენტურია. თუ თავიდანვე მზის ამოსვლის ფონზე სოსოია და ხატია კუნძზე სხედან და მზის ფერზე საუბრობენ, ბოლო სცენაში ამავე ფონზე ისინი მსჯელობენ „ცა რომ სარკე იყოს“ და რჩებიან ერთად — მზე ხომ ამ ადამიანთა თანმდევია ჭირშიც და ლხინშიც, როგორც იმედის ნაპერწკალი... ესვევიან ერთმანეთს. ამდენად, გაჭირვებული ცხოვრების მიუხედავად, მათი ოპტიმისტური მომავლის იერსახე ნათლად ჩანს.

კიდევ ერთი წყვილი იკვეთება — დათიკოსა და ქეთოს წინააღმდეგობრივი ურთიერთობა, რომლის შემხედვარე სოსოია ეჭვიანობს და ერთმანეთთან მარტოდ დარჩენის საშუალებას არ აძლევს. აქ თავს იჩენს სიყვარულის ფარული გრძნობა და მისი მორალური გაუფასურებით განხიზვლა. ამ ორი წყვილის მორალურ-ეთიკური საქციელის კონტრასტით იკვეთება ზნეობრივ ფასეულობათა ჭეშმარიტი ღირებულებები.

ამის შემდეგ იწყება სოფლის მკვიდრთა ცხოვრებისეული პერიპეტეიების ჩვენება, რაც მათი ყოფის კომიკურ-დრამატული ვითარებების ფონზე მიმდინარეობს. ამიტომაც, მოქმედება ეპიზოდურად ვითარდება და ისინი ერთმანეთს მასობრივი სცენებით უკავშირებიან. სოფლის თავყრილობაზე შეკრებილებს რადიო ომის დაწყებას აუწყებს. თითქოს არაფერი ხდება, მაგრამ ამ დროს შემოჭრილი სოსოიას შეძახილს „გამარჯობათ, ხალხო, თქვენი!“ ყველა დუმით ხვდება. მხოლოდ



გერასიმე (ვ. ახალაძე) ამცნობს ომის დაწყებას, რომლის სასონარკვეთილ ხმაში მომავალი თაობის თანაგრძნობა და გამხნეება ისმის. სოსოიას უნდა, ვინმესთვის რალაცის თქმა, მაგრამ ყველა უხმოდ ისე გადის, რომ მას თითქოს არავინ ამჩვენებს. ასე უმუალოდ იჭრება ომის საშინელება ადამიანთა ცხოვრებაში. ამ განცდას აძლიერებს ლუკაიას შემოსვლა. მსახიობი პ. ნოზაძე ბუნებრივად, ემოციურად გადმოსცემს ვაშლის გასაყიდად ბაზარში წამსვლელი მხიარული კაციდან უცაბუდად ომის დაწყების გაგებით გამოწვეულ დრამატიზმს. ამ სცენაში, ამ როლის მეორე შემსრულებელი ბ. მეგრელიშვილის ლუკაია კი დრამატული ელფერით, სხვებისთვის შეუმჩნეველი შინაგანი განცდით გადმოსცემს თავის დამოკიდებულებას. ეს სცენები გამოკვეთენ სოსოიას გულუბრყვილობით გაუცნობიერებულ ამ დიდ ტრაგედიას. და კიდევ ერთი კონტრასტი — ომში განვუფლების გაცილების შემდეგ, სოფლის თავყრილობაზე მხოლოდ ქალები და მოხუცები ჩანან. სოფელს დაეტყო ომის დაწყება... მოვლენები თანდათან მძაფრდება. ხატია აღელვებით ამბობს, რომ დათიკოს ხმა გაიგონა. ნ. ლორთქიფანიძის ქეთო კესმფოთდება, რასაც დათიკოს ნახვით გაკვირვებული ბეჟანას მონაყოლი ამძაფრებს. ამ დროს ნ. ლორთქიფანიძის გმირი გაორებულ მდგომარეობაშია, არ იცის ვის დაუჯეროს ან რა მოიმოქმედოს. ამ სცენას უპირისპირდება ქალის კვილი, რომელშიც ლუკაია თავისი ცოლის ხმას შეიცნობს. პ. ნოზაძეს დრამატული გამომეტყველება, ხოლო ბ. მეგრელიშვილის გარინდებული, ავისმომასწავებელი წინათგრძნობა შვილის დაღუპვას გვამცნობს. აქაც ვხედავთ დაპირისპირებას დათიკოს ფრონტიდან გამოქცევის გაუმართლებლობასა და ჯარისკაცის სამშობლოსთვის თავგანწირვით გამოწვეული ტკივილის განცდას შორის. ამ ემოციას ვიზუალურად ამძაფრებს ფოსტალიონ კონიას (გ.

გოგიშვილი, ვ. ჯანგიძე) ამაღლებულ ადგილზე დგომა, რომელსაც თანასოფლელები მღუმარედ ჩაუვლიან და პანაშვიდის ილუზიას ქმნიან.

მასობრივი სცენების პარალელურად გმირთა პირადი ურთიერთობები ვითარდება. დათიკოსა და ქეთოს სცენაში კ. ჭოლაძის გმირი დარწმუნებულია თავისი საქციელის მართებულობასა და საყვარელი ქალისადმი დამოკიდებულებაში, ნ. ლორთქიფანიძის ქეთო კი, მის სიტყვებზე „შენთან მინდა სიკვდილი“ დაფიქრდება, მოლბება და განიცდის დათიკოს მდგომარეობას. იგი იმედგაცრუებულია დათიკოს დანახვით, რომელშიც უფრო ვაჟკაცურ თვისებებს ხედავდა და ცდილობს ეს უხერხულობა არ შეიმჩნიოს. მასში ქალური გრძნობა იღვიძებს, თუმცა თავს იკავებს და რადიკალურად იცვლება, როდესაც დათიკო წაკამათებისას სოსოიას შემოარტყამს და წააქცევს. ამ დროს ქეთო ნაჯახის მუქარით აგდებს დათიკოს სახლიდან და მისდამი თანაგრძნობა უჭრება. ამ როლის მეორე შემსრულებელი ნ. კიკაჩიევილი გარეგნული ელფერით გამოკვეთს ახალგაზრდა ქალის მარტოობას, ამიტომ დათიკოსთან ურთიერთობა რეალური შიშითაცაა გამოწვეული, თუმცა, თავმოყვარეობის შელახვად მიაჩნია დათიკოს მიერ სოსოიას ცემა და მის მიმართ დამოკიდებულება ეცვლება.

შემდგომი სცენა სამხედროს გაკვეთილზე ვითარდება, სადაც მოსწავლეები ხეიბარ მასწავლებელს აბუჩად იგდენენ, ვინაიდან ყოფილ ტანკისტს პედაგოგიური გამოცდილება არა აქვს და ვერ ახერხებს მათთან საერთო ენის გამოწვანებას. ნ. კვანცალიანი ცდილობს მოსწავლეთა დასაოკებლად სიმკაცრე გამოიჩინოს, რაც უფრო კომიკურ ვითარებას ქმნის. აქ მთავარ აქცენტს მსახიობი თავისი გმირის შეფასებაზე აკეთებს, როდესაც მოსწავლეებთან „მებრძოლი“ მასწავლებლის დამოკიდებულება რადიკალურად იცვლება ხატიას უსინათლო-

ბის გაგებისას. იგი ჯერ იბნევა, სიბრალულთ განწყობა, ჩანს მისი თბილი პიროვნული თვისებები. ამიტომ, მალევე ხატის გასამხნეველად იგონებს ბრძოლაში დაბრმავებასა და შემდგომში მხედველობის დაბრუნებას, რასაც მსახიობი შინაგანი განცდით ავსებს.

მ. ანთელავას ბეჟანა ემოციურად გადმოსცემს დაჭრილი რუსი ჯარისკაცის პოვნას. იგი სითბოთი და სიყვარულითაა გამსჭვალული თანასოფელთა მიმართ. მსახიობი ზომიერად წარმოგვიდგენს მის ტემპერამენტს, ბუნებრივ ქცევას. უშუალო და გონებაშეზღუდული მისი დიალოგები, რადგან გონებრივი ჩამორჩენილობა მის სულიერ სამყაროს არ შეხებია, რაც ამ სახეს დრამატულს ხდის. მას მცირედი სიკეთის გაკეთებაც ახარებს. ამიტომ, დიდი გულმოდგინებით ცდილობს გონებადაკარგული რუსის წამოყენებას. ამ როლის მეორე შემსრულებელ გ. შავგულიძეს აკლია ბეჟანას კოლორიტული სახის წარმოსახვა. მისი მოქმედება უფრო მეტ ემოციურობას საჭიროებს, რომ გამოიკვეთოს პერსონაჟის მნიშვნელობა სხვა გმირებისთვის. ამ სცენაში აღსანიშნავია აკვირინეს სახეც, რომელიც სოსოიას დაჭრილი რუსი ჯარისკაცის სამკურნალოდ მოჰყავს. მ. ბარდაველიძის გმირში ჩანს იუმორი, გამოკვეთილი პლასტიკა, რაც ამ ეპიზოდურ სახეს დასამახსოვრებელს ხდის.

სოფლის კრების სცენაში უკეთესი იქნებოდა ზოგიერთი ეპიზოდის შემცირება, იუმორის უფრო გამოკვეთა, მოქმედება რომ უფრო ქმედითი გამხდარიყო და რიტმიც არ შენეებულყო. ამ სცენის მთავარ საკითხად მეზობლები მათი თხების „გამორეჭვას“ ასახელებენ. ამ მომენტში ხატია და სოსოია სკამს უკან იმალებიან და იქიდან ადევნებენ თვალს და „მხილების“ მოლოდინში დაძაბულად ისმენენ თითოეული გამომსვლელის სიტყვას. ნ. ლორთქიფანიძის ქეთოც ჩაფიქრებულია, რადგან თავს უხერხულად გრძნობს მეზობლების წინაშე და ამიტომაც ედემიკას სიმართლის თქმისკენ მოუნოდებს, რომ მორალურად განთავისუფლდეს. ნ. კიკაჩიშვილის ქეთო კი თავმოყვარეობის შელახვას უფრთხილდება. მას სჯერა, რომ მეზობლები გაუგებენ და თანაგრძნობას გამოავლენენ. ედემიკა (ზ. ავსაჯანიშვილი და პ. კიკვაძე) უხერხულ მდგომარეობაშია, რადგან ქეთოს პატივისცემის მიუხედავად, სიმართლის თქმას აპირებს, ვინაიდან თვითონაც გამოუვალ მდგომარეობაშია. თუმცა მიზეზის გაგების შემდეგ, უხერხულობას გრძნობს და ქეთოს თანადგომასაც უცხადებს. ამ სცენაში ყველაზე აქტიური ბეჟანაა (მ. ანთელავა), რომელიც „დანაშაულს“ საკუთარ თავზე იღებს, რომ სოსოიასა და ხატიაზე ეჭვი არავინ მიიტანოს, რასაც მსახიობი გულწრფელად წარმოაჩენს. აღსანიშნავია სოფლის თავკაცისა და კრების თავმჯდომარის ქიშვარდის სახეც. მსახიობი მ. შარიქაძე წარმოგვიდგენს ტიპიურ საბჭოთა ფუნქციონერს,

ხოლო გ. კაჭახიძე ამ სახეს უფრო აშარჟებს. დასამახსოვრებელია კრებაზე ფოსტალიონ კონიას შემოსვლა. მსახიობი გ. გოგიშვილი გვიჩვენებს იმ პიროვნულ ტკივილს, რაც მეზობლებისთვის უბედურების მაუწყებელი წერილებით მოაქვს. კონია განიცდის, რომ ადამიანები მის გამოჩენას დრამატულად ხვდებიან და ასეთი დამოკიდებულების ატანაც უჭირს. ვითარებას ისიც ამძაფრებს, რომ თანასოფლელები მას ვერაფრით ანუგეშებენ და კონიაც მარტორჩება საკუთარ თავთან. ამ ეპიზოდში გ. გოგიშვილი მაქსიმალურად ავლენს გმირის მორალურ მდგომარეობას. მისი სასონარკვეთილი შეძახილი „მე დავინყე ომი“ დიდი ადამიანური ტკივილისა და განცდის მატარებელია. მსახიობი გულწრფელად გადმოსცემს თანასოფელთა უბედურების საკუთარ კისერზე ტარების მორალურ სიმძიმესა და ამის გამო საკუთარ თავთან სულიერ ბრძოლას. ხალხი უსიტყვოდ ჩაუვლის კონიას, რომ არც მას და არც მის ჩანთიდან ამოყრილ წერილებს არავინ შეავლოს თვალი, რადგან უსიამოვნო ამბის გაგება არავის სურს, რაც უფრო ამძაფრებს კონიას მდგომარეობას.

მეორე მოქმედება სოსოიასა და მის თანაკლასელთა სცენით იწყება, სადაც რუსი ჯარისკაცის შესახებ საუბრობენ. ალბათ, ამ სცენის შემცირებით სპექტაკლი არაფერს დაკარგავდა და მის ქმედითობას შეუნყოფდა ხელს. ამ ეპიზოდს უფრო დაძაბული ვითარება მოჰყვება, როდესაც სოსოია, მძიმე მატერიალური მდგომარეობის გამო, მშობლების ტანსაცმლის სიმინდზე გადაცვლას გადაწყვეტს. ამ დროს ნ. ლორთქიფანიძის ქეთო შეშფოთებულია, ცრემლს ვერ იკავებს და ცდილობს მის შეჩერებას, მაგრამ სოსოია ალაგებს ტომარაში ნივთებს. ამ მომენტში ნ. ფაიქრიძის გმირი შეცბება, დედის კაბას რომ ნაანყდება, ვის სახსოვარსაც ეს ნივთი წარმოადგენს და უხმაუროდ სათუთად ინახავს. აქ იგრძნობა ობლობაში გაზრდილი, დედის სითბოს მოკლებული ბავშვის სულიერი ტკივილი.

დიდი ადამიანური სითბოთია გამსჭვალული ბაბილოსა და კაკანოსთან სტუმრობა. ნ. ყურაშვილის ბაბილო გულწრფელად ეგებება სტუმრებს და სახლში შეიპატიჟებს. თავიდანვე ის დაინტერესდება ნივთებით, ცდილობს ჩექმები და პალტო, რომელიც ძალიან მოენონება და იაფად ყიდვისთვის თავის გასაჭირზეც საუბრობს. იგი ჩაფიქრდება, როდესაც სოსოიას მშობლების რეპრესირებას გაიგებს. იგი განიცდის ამ დრამატულ ამბავს, რაც მის სულში ჩარჩა, მაგრამ ამ თემაზე მაინც თავშეკავებულად საუბრობს. მისი შევაჭრება მაშინ მთავრდება, როდესაც ხატის სიბრძნვეს გაიგებს, შეცბება და სტუმართმოყვარეობაზე ამახვილებს ყურადღებას. კაკანოსაც (ბ. ხაფავა) ეცოდება ხატია, ეფერება და მზრუნველობას არ აკლებს თავისი შვილებივით, რადგან ტყუილების დაბრუნების იმედი უჩნდება. ბაბილოც შინაგანად იძაბება,

როდესაც ტყუპი შვილების კურიოზულ შემთხვევებს იგონებს. მსახიობი ამ დროს ცდილობს, თავისი განცდა არც კაკანოსა და არც სტუმრებს არ შეამჩნევიდეს, თუმცა ცრემლებს ძლივს იკავებს. ნ. ყურაშვილი თვალს ადევნებს სოსოიასა და ხატიას მონათხრობს უცნობ ტყუპთა შესახებ, ხვდება მათ ნათქვამ ტყუილს, მაგრამ მისთვის ძვირფასია კაკანოს ნუგეშისცემა, რომ სამი წლის უგზო-უკვლოდ დაკარგული შვილები შესაძლოა ცოცხლები იყვნენ. ამიტომაც, მადლიერების გამოსახატავად იგი სოსოიას ტანსაცმელს უბრუნებს, ოღონდაც სიმინდს საჩუქრად ატანს. მსახიობი კარგად გადმოსცემს თითოეულ დეტალს, რაშიც ჩანს მისი კაცური თვისებები, ადამიანური განცდა, მაგრამ სულიერ სიძლიერეს ინარჩუნებს, რაც მის პიროვნულ დრამას სახიერად გამოხატავს. აქვე აღვნიშნავ, რომ ბაბილოს როლის მეორე შემსრულებელი ვ. ამურველაშვილი უფრო ზედაპირულად წარმოასახავს თავის გმირს. მასში არ ჩანს ის შინაგანი განცდები, რომლებიც ბაბილოს სულიერ სამყაროში მიმდინარეობს. კაკანოს როლის მეორე შემსრულებელი ნ. გელაძე გულწრფელად განიცდის შვილების დაკარგვას, ამიტომ იმედით შეჰყურებს ხატიას ნაამბობს და სტუმრებს ახლობელ ადამიანებად აღიქვამს. აღნიშნულ სცენაში ძალიან გულწრფელია ხატია ხ. მელქაძის შესრულებით. ბაბილოს საუბარს იგი ყურადღებით უსმენს და დამწუხრებული მშობლების ნუგეშისცემაზე იწყებს ფიქრს. ამისთვის იგი „ცინცხალ“ ტყუილს იგონებს, თანაც ნერვიულობს, რომ რაღაც არ შეეშალოს და მის ნათქვამში ეჭვი არ შეიტანონ. ამიტომაც სთხოვს სოსოიას მიეხმაროს დეტალების დაზუსტებაში. მსახიობი ემოციურად და გულწრფელად ყვება შეთხზულ ამბავს, ბავშვური გულუბრყვილობაც არ აკლია და ცდილობს სიხალისე არ მოაკლდეს ნაამბობს, უშუალოდ განიცადოს სოფელში ფრონტიდან ჩამოსული ჯარისკაცის მონაყოლი. ხატიამო ჩანს პიროვნული სიკეთე, რითაც ცდილობს მოხუცებისთვის იმედის ჩასახვას, რომ შვილები აუცილებლად დაუბრუნდებათ. ამ როლის მეორე შემსრულებელი თ. ცქვიტინიძე ხატიას ასეთ ემოციური სახის შექმნას ვერ ახერხებს. მისი გმირი მოკლებულია შინაგან განცდას. მსახიობში შინაგანად არ იბადება იმ ტყუილის აუცილებლობა, რით-

აც ბაბიკოსა და კაკანოს გამხნევებას ცდილობს. ხატიას მიერ ტყუილის მოყოლის დაწყებისას, ნ. ფაიქრიძის სოსოიას გამომეტყველება იცვლება. ასეთ მოულოდნელობას იგი არ ელოდა და ნერვიულობს, არ იცის რა მოიმოქმედოს, ან რა უპასუხოს ხატიას, დაბნეულად, ძლივს აბამს სიტყვებს და ცდილობს სიცრუე შენიღბოს, ხატას მორჩილად დაეთანხმოს, თუმცა შინაგან პროტესტს მიმიკით გამოხატავს, მაგრამ მისთვის, როგორც პატიოსანი და გულწრფელი ადამიანისთვის, შექმნილი ვითარება მაინც მიუღებელია. ასევე გაუგებარია, რატომ გამოდიან სცენაზე გერასიმე (ვ. ახალაძე) და მისი მეუღლე და ისევ უსიტყვოდ გადიან, როდესაც სოსოია და ხატია იძინებენ. შეიძლება ამ პარალელთ, რეჟისორს უნდოდა ეჩვენებინა შვილების დაკარგვის ტკივილი, რასაც გერასიმეს ოჯახიც განიცდის. სამწუხაროდ, ეს ეპიზოდი მოქმედებას საინტერესოს არაფერს მატებს და მისი დანიშნულება არ იკითხება, ეს სოსოიას სიზმარია თუ სხვა რამ.

მახვილგონივრულად მიმდინარეობს სოსოიასა და მისი მეგობრების — ოტიას (გ. ჯიქურიძე, ზ. არუსია), თამაზის (ლ. გრძელიძე, ლ. გვაზავა), იაგოს (თ. ქინქლაძე, რ. ნავაძე), ნოდარას (ვ. საგინაძე, დ. ხლიბოვი) მდინარეზე თევზაობის სცენა. აქ ჩანს მათი მეგობრობა, ურთიერთგატანა და ცხოვრებისეული სიხარულის შეგრძნება, რასაც მსახიობთა ორივე შემადგენლობა კარგად ასრულებს. ვითარება უფრო სახალისო ხდება ბენედიქტეს (მ. ბრეკაშვილი) გამოჩენით, რომელიც ბიჭებს თევზაობას უშლის და თვითონ იკავებს მათ ადგილს. ბიჭები გურული სიმკვირცხლით „შეუქმნიან საქმეს“, თითქოს ბენედიქტეს კონსტიტუცია არ მოსწონს და დასმენით ემუქრებიან. მ. ბრეკაშვილი ამას სერიოზულად აღიქვამს, რადგან იცის ეს ამბავი მისთვის შეიძლება ცუდად დამთავრდეს.



მსახიობი გულწრფელად გადმოსცემს შიშს, თანაც თავმოყვარეობის შელახვას ერიდება და იუმორით ცდილობს თავისი განცდების დაფარვას. ამ სცენაში ჩანს მსახიობთა იმპროვიზაცია, გამირთა იუმორს შეფარული ქვეტექსტის ირონიული გადმოსცემა, ლალი ბუნება და ერთმანეთისადმი გულწრფელი დამოკიდებულება. ამას მოჰყვება დაძაბულობითა და დრამატიზმით აღსავე მორთე თევზაობის სცენა, სადაც სოსოიას, ხატიას, ბეჟანასა და რუს ჯარისკაცს თავზე დათიკო წამოადგება. მისი და სოსოიას შელაპარაკება ქვეტექსტებითა და ირონიულ-დამცინავი ტონით მიმდინარეობს. კ. ჭოლაძე და ნ. ფაიქრიძე დიალოგს საინტერესოდ წარმართავენ, სადაც ერთმანეთისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება სრულად ვლინდება, რაც ანატოლისთან ფიზიკური შეხლა-შემოხლისას, ბეჟანას შემთხვევითი მოკვლით მთავრდება. კ. ჭოლაძე კარგად გადმოსცემს ამ უნებური მკვლელობის განცდას. შ. ანთონიძე ემოციურად წარმოაჩენს ბეჟანას უკანასკნელ წუთებს, როდესაც ამბობს: „მივდივარ ახლა მე და თქვენ გიტოვებთ ჩემ წილ მზესაც და ჩემ წილ ჰაერსაც. ღმერთმა მშვიდობაში მოგახმაროთ. ჩემ წილ მიწას წავიღებ მარტო თან.“ ბეჟანას სიკვდილს გამირები დრამატულად განიცდიან, რადგან იგი კეთილი ბუნებით, მეგობრობისა და ერთგულების გრძნობით, ბავშვური მიამიტობითა და კეთილშობილებით, სიყვარულსა და თანაგრძნობას იმსახურებს, ამას ამძაფრებს მისდამი სიბრალულიც. ამ სუფიან სცენის შემდეგ, თოვლის ფანტელებს ხვდავთ, სადაც ხალხი ჩუმად მოძრაობს. ეს მხატვრული გადანყვება დროის გასვლასა და თანასოფლელთა მდგომარეობაზე მიანიშნებს. ასეთ ვითარებაში სოსოია და ანატოლი ლუკაიას სტუმრობენ, რა დროსაც რუსი ჯარისკაცი მასპინძელს იმედს აძლევს, რომ მისი დაღუპული შვილი შეიძლება ცოცხალი იყოს. ამ სცენას მსახიობები შინაგანი სიმართლით წარმოსახავენ. ანატოლის არგუმენტები დრამატურგიულად საკმაოდ არადამაჯერებელია, მაგრამ მსახიობები რ. კერვალიშვილი და დ. თარბაია თავიანთ მრწამსს ემოციურად გადმოსცემენ, რაც პ. ნოზაძის ლუკაიასაც გადაეძება. იგი ემოციით აღენთება და შვილის დაბრუნების იმედით ხსნის სახლზე გაკრულ შავ სამგლოვიარო აბრას. მსახიობი ბ. მეგრელიშვილი კი უფრო თავშეკავებით გამოხატავს თავის გრძნობებს. იგი ამ გადანყვებულამდე შინაგანი რწმენით მიდის, რომ შესაძლოა დაღუპვის უწყება მართლაც შეცდომით მიუვიდა და მეზობლებსაც ასეთივე იმედს აძლევს. ამ შემთხვევაში მსახიობებთან პრეტენზია არ მაქვს, რადგან ისინი რეჟისორის მიერ მიცემულ დავალებას პროფესიულად ასრულებენ. ჩემთვის კი საკამათოა, დღევანდელი თავალთახედვით, რუსი ჯარისკაცის იმედის მიცემა ქართველი კაცისთვის, რაც რეალობას მოკლებულია და ხელოვნურობის ელფერი დაჰკრავს. ალბათ, აჯობებდა

ეს ეპიზოდი რეჟისორს მოქმედებიდან ამოეღო. უკვე წავიდა იმ კონიუქტურის დრო, როდესაც „რუს ძმას“ დადებითად წარმოსახავდნენ, დღეს კი საჭიროა მისი კრიტიკულად გადაფასება. შეიძლება მიპასუხო, ნაწარმოებში ასეაო, მაგრამ სპექტაკლი რეალობას უნდა ასახავდეს და ამ კორექტივის შეტანა შესაძლებელი იქნებოდა.

ბეჟანას საფლავთან სოსოიას მოწოდებით მისი სულიერი აღსარებაა, რა დროსაც ნ. ფაიქრიძე სოსოიას სულიერ განწყობას წარმოგიდგენს. ამ სცენაში რეჟისორმა დ. ხვთისიაშვილმა ახალგაზრდა ქვრივ მაყვალას პერსონაჟი ჩაამატა, რითაც გამოკვეთა მისი დრამატული მარტოსულობა. ამავე დროს, დაგვანახა სოსოიას ერთგულება ხატიასადმი. მსახიობი დამაჯერებლად გადმოსცემს ქალის „ძალადობის“ მცდელობას მოზარდზე, რომელიც უხერხულ მდგომარეობაშია და არ იცის როგორ მოიქცეს. ის გამოსავალს ხატიას გამოჩენაში ხედავს, რომლისკენაც გარბის და ეხვევა როგორც მისი სულიერი სამყაროს გადამრჩენს. მსახიობები ა. ხუროშვილი და ე. შარიქაძე გულწრფელად, ემოციურად და დრამატული ელფერით გვიჩვენებენ ახალგაზრდა ქვრივის გაუსაძლის ყოფას, ლტოლვას თანაგრძნობისა და ადამიანური სიბოძისკენ, რის გარეშეც ცხოვრება აზრს კარგავს.

რეჟისორმა დ. ხვთისიაშვილმა ასევე დაამატა ახალი ეპიზოდი, როდესაც მოსწავლეები სამხედრო მასწავლებელს პაპიროსის მოწვევას სთხოვენ. მართალია, ეს სცენა იუმორითა და გმირთა ხალისიანი სახეებით მიმდინარეობს, რაც მათ დავაჟუკაცებასა და ხატიას გონებაშეხილობაზე უნდა მეტყველებდეს, მაგრამ მთლიან მოქმედებას ახალს არაფერს მატებს, მოქმედების გახანგრძლივების გარდა.

სპექტაკლში საინტერესოდ ვითარდება ნისქვილის სცენა, სადაც ბეგლარასა (ბ. გვაზავა) და სოსოიას კამათი ომთან დაკავშირებით იუმორით მიმდინარეობს და დინამიურად ვითარდება (ეს ეპიზოდი ნ. დუმბაძეს ტრანსფორმირებული აქვს მენისქვილესა და ყვარყვარეს სცენიდან, სადაც ყვარყვარე ნაცარში თავის გეგმებს ხაზავს და კარგად მოარგო სიუჟეტს, რაც არავის შეუშინებია). ისინი ნაცარში ხაზავენ გეგმებს და „პოლიტოლოგიური მიმოხილვა“ თანდათან სიმძაფრეს იძენს. ბ. გვაზავა ირონიით ესაუბრება სოსოიას და მის გამოწვევას ცდილობს. ნ. ფაიქრიძეს კი შინაგანად სწამს თავისი არგუმენტების და გულიც მოსდის, როდესაც ბეგლარას მისი არ სჯერა და უკმაყოფილოდ ეუბნება, შენ ჩემსკენა ხარ, თუ გერმანიისკენო. მათი „დაპირისპირება“ წყდება დათიკოს შემოსვლით, რომელსაც საფეკავი მოაქვს. ბ. გვაზავას ბეგლარა რადიკალურად იცვლება. ჯერ ეშინია დათიკოსთვის წინააღმდეგობის განწევრა და ფიქრობს, როგორ მოიცილოს ეს ავაზაკი. იგი სხვადასხვა მიზეზს ასახელებს, რომ ადრე მოსულთა რიგია ჯერო, მაგრამ დათიკო ყურადღებასაც არ აქცევს. მსახიობი გამირის თავ-

მოყვარეობის შელახვას გამოჰყოფს, რის გამოც მისთვის გმირობის ტოლფას საქციელს ჩაიდენს და ნისქვილს აჩერებს. ამიტომაც თავგამოდებით იხსნის საკინძეს და დათიკოს გულწრფელად ეუბნება, თუ გინდა მომკალიო. ამ მომენტში ბეგლარას შიშის გრძნობა უქრება და თავისი კაცური ღირსების დამცველად გვევლინება. ამ სცენაში აღსანიშნავია ქ. შერვაშიძის ფედოსია, რომელიც არ უშინდება დათიკოს და დასწყევლის მას. აქ ჩანს გმირის დრამატიზმი, მისი შინაგანი შეურიგებლობა ამ კაცის მორალურ საქციელთან, რასაც ფედოსია თავმოყვარეობის შელახვად აღიქვამს. ამ სცენაში კ. ჭოლაძის დათიკო მართალია გულმოსულია ასეთი მოპყრობით, შინაგანად აღეშვებულა, მაგრამ ფსიქოლოგიურ წონასწორობას მაინც არ კარგავს. იგი გრძნობს, რომ თანასოფლელებმა იგი გარიყეს ბეჟანას მკვლელობისა და დეზერტირობის გამო, რადგან მიუღებელი აღმოჩნდა საერთო სატიკივარის ზურგშექცევისთვის. დათიკოს გაღიზიანებული საუბრის ტონი, უხეში მოქმედება თავისი მიზნების იოლად განხორციელებისკენაა მიმართული, რომელსაც თანასოფლელები არ უშინდებიან, რაც დათიკოს პიროვნულ დრამას უფრო გამოკვეთს. ამიტომაც ითხოვს კრებაზე დაპატიმრებას, რასაც ყველა დუმილით ხვდება და განერიდება. მათ მორალურად გაანადგურეს დათიკო, არ დაიჭირეს და სამუდამო ტანჯვა მიუსაჯეს. ვფიქრობ, ამ მომენტში ადამიანებმა, რომლებიც უხმოდ ჩაუვლიან დათიკოს, მეტი გამომსახველობითი საშუალებებით უნდა გამოხატონ თავიანთი დამოკიდებულება, რაც მეტ მუხტს შესძენს მოქმედებას. სპექტაკლში დათიკო მშობარა და უნებისყოფი არ არის, არამედ შეგნებულად არიდებს თავს ომში მონაწილეობას, ვინაიდან შექმნილმა დრომ და ვითარებამ მისი მიზნები და ქმედებები წარმოაჩინა. შეიძლება ითქვას, რომ იგი დროის მსხვერპლიცაა. ამ მოტივაციის გამართლებას კ. ჭოლაძე გმირის ხასიათის ნიუანსებით ცდილობს. მას მშვიდი ცხოვრება, სიყვარული და შრომა უნდა, მაგრამ სხვა განზომილებაში აღმოჩნდა. ამ როლის მეორე შემსრულებელი გ. მაისურაძე ყურადღებას დათიკოს აბრაგობაზე ამახვილებს. მისი მოქმედება უფრო ცალმხრივი და ხისტი, ადამიანებთან ურთიერთობაც თავის ფიზიკური გადარჩენისკენაა მიმართული. შინაგანი მოტივაცია ცალკე დაუხუსტებელი და გაუხსნილია.

სპექტაკლის აქტუალობა, ტრადიციის გაფრთხილებასთან ერთად, იმაშიცაა, რომ ჩვენმა თაობამაც გადაიტანა ორი ომის სიმძიმე, გამოკვეთა ადამიანთა ბუნების შეცვლა. ასეთი მოულოდნელი სახეცვლილების დროს ძნელია მორალურ-ეთიკური ფასეულობების შენარჩუნება. ამიტომ გმირთა ფსიქოლოგიური წონასწორობის, იუმორისა და ჰუმანურობის შენარჩუნება მთავარი მოტივია დადგმაში, რასაც თანამედროვე საზოგადოებაში სიმძაფრე არ

დაუკარგავს.

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი გლორთქიფანიძის ხსოვნას ეძღვნება, რეჟისორმა დ. ხვთისიაშვილმა არ მოახდინა ლეგენდად ქცეული დადგმის კოპირება. მან დაამატა ლუკაიას მიერ სამგლოვიარო აზრის ჩამოხსნის, სასაფლაოზე მაყვალასა და სოსოიას, სამხედროს გაკვეთილზე პაპროსის მოწვევის სცენები. ამოიღო თევზაობისას ხატისას წყალში ჩავარდნისა და მისი დათიკოს მიერ გადარჩენის ეპიზოდი. სპექტაკლში არის ლირიკული მოტივები, იუმორი, განცდის სიმძაფრე, მაგრამ მოქმედებისთვის დრამატული ინტონაციის მინიჭებამ კოლორიტული გურული ენაკვიმატი სიხალისე გააფერმკრთალა. დუმბაძისეული იუმორი ხომ გმირთა სულიერი თვისებაა, რაც მათი ოპტიმიზმისა და კაცთმოყვარეობის საფუძველია. ამიტომ, ზოგჯერ დიალოგებს აკლია მახვილგონივრული გათამამება, რაც გარკვეულ სცენებში სპექტაკლის რიტმის ჩავარდნასაც უკავშირდება.

სოსოიას როლის შემსრულებელი ნ. ფაიქრიძე კარგად თამაშობს ზნეობრივად სუფთა, ურთიერთობებში გულწრფელ და ალალ-მართალ სოფელ ბიჭს. აქვე უნდა იკვეთებოდეს მისი ბავშვური გულუბრყვილობისა და მკაცრი რეალობის აღქმის შერწყმით პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესი. დათიკოსთან ურთიერთობის გარკვევაში, მამის ტანსაცმლის სიმინდზე გადაცვლაში, ბეჟანას საფლავთან მის მონოლოგში უნდა ჩანდეს შინაგანი ცვლილება პიროვნული დამოუკიდებლობისა და დაკაცებისკენ, რაც მის სახეს უფრო საინტერესოსა და დამაჯერებელს გახდიდა.

ამ სპექტაკლის ბოლო ჩვენებით დახურა თეატრმა სეზონი, რომელმაც რთული შემოქმედებითი პროცესი განვლო რეორგანიზაციიდან დანყებული, შემოქმედებითი სახის ჩამოყალიბებით დამთავრებული. დაიდგა ევროპული და ქართული კლასიკური თუ თანამედროვე ნაწარმოებები, განისაზღვრა საბავშვო, მოზარდ და ზრდასრულ მაყურებელზე გათვლილი სპექტაკლების სარეპერტუარო პოლიტიკა. შეიქმნა ექსპერიმენტული სცენაც, სადაც მსახიობები თავიანთ პროფესიონალიზმს ხვეწენ, დრამატურგიულ ექსპერიმენტებს ატარებენ და დაშტამპვის შესაძლებლობა მინიმუმამდე დაჰყავთ. თეატრის მრავალფეროვანი შემოქმედებითი საქმიანობა საზოგადოებრივ ინტერესს ზრდის და სხვადასხვა თეატრის რეჟისორებიც სიამოვნებით ერთვებიან ამ პროცესში. თეატრმცოდნეებიც ინტერესით ადევნებენ თვალს თეატრის სახეცვლილებას. გვახარებს პრემიერაზე მისვლა, სადაც საინტერესო სპექტაკლს ველოთ. ვფიქრობ, ამ ტენდენციის გაგრძელებით თეატრი თავის მხატვრულ სახეს კიდევ უფრო გამოკვეთს და მხარდაჭერის სურვილი მაყურებელსა და სპეციალისტებს არ გაუხელდებათ.

„რკინის თეატრი“ - გაზაფხულის გაკრთომა წამის მეასედში

(პოზაჰის, პოლიციელების,
პოლიტიკოსებისა და მათხოვრების ფონზე)

თაა კახიანი

2014 წლის 7 ივნისს, თბილისში, „რკინის თეატრის“ შენობა გაიხსნა. რეჟისორი, რომელიც თავისი საინტერესო და წარმატებული თეატრალური გამოცდილებით ამ ტუვიისფერი, შავი და წითელი ფერებით გადაწვეტილ ახალ თეატრალურ სივრცეს გვთავაზობს, დათო ანდლულაძეა. უკვე რამდენიმე წელია, თავისი უოფილი სტუდენტებისაგან შეკრული დასით დგამს სპექტაკლებს, რომლებიც თავისთავად არ განსჯის სიანსლეს მოკლებული, მაგრამ ის, რაც მათ 7 ივნისს წარუდგინეს მათურე-ბელს, ნამდვილი სიურპრიზი იყო! აღფრთოვანება გამოიწვია თეატრის შენობის განსხვავებულმა კონსტრუქციამ და განსაკუთრებულმა ატმოსფერომ. სწორედ აქ, აგურის კედლების, ჯვალის ტომრებისგან შეკერილი „შალაფიკის“, წერტილოვანი მხატვრული განათების და სხვა უამრავი არაორდინალური დეტალისგან შექმნილ სივრცეში ჰირველი პრემიერა შედგა. მათურეებელს ჯორჯ ორუელის ნაწარმოების მოტივებსე დადებული „ფერმა“ წარუდგინეს. მინდა სახი გაუფსვა, რომ ნოეს კიდობანი ვეღლაზე სშირად ნათქვამი ასოციაციაა „რკინის თეატრის“ ვიზუალურ მხარესთან მიმართებაში. გამორიცხული არ არის მართლაც ასეთი უოფილიუო თანამედროვე კიდობანი, სიცოცხლის და მისი უმადლესი გამოვლინების, ადამიანის გადარჩენა რომ დაუვლებოდა - მასშტაბური, უსეში და დაუმთავრებელი.

სახელწოდება

თაა კახიანი — თუ რატომ დაერქვა თქვენს თეატრს „რკინის თეატრი“, როგორც ჩანს, საყოველთაო ინტერესის საგანია ბევრი ფიქრობს, რომ ეს ოთარ ჭილაძის რომანთან არის დაკავშირებული.

დათო ანდლულაძე — ოთარ ჭილაძის რომანს არავითარი კავშირი არა აქვს ჩვენს „რკინის თეატრთან“, უბრალოდ ბატონ ოთარს ერთხელ ვუთხარი, რომ ახალ თეატრს ვაშენებდი ამ სახელწოდებით, რაც ძალიან





გაეხარდა. მშენებლობაში 100 ტონაზე მეტი რკინაა გამოყენებული. „რკინის თეატრია“ იმიტომ, რომ მომწონს ეს მასალა, მისი თვისებები! ის ერთდროულად მაგარია და თან ადვილად დასამუშავებელი.

თ.კ. - ისტორიიდან მახსოვს, რომ რკინის ერთ-ერთი პირველი მწარმოებლები ქართველური ტომები, ხალიბები იყვნენ. იქნებ, ესეც არის ამ სახელწოდების არჩევის მიზეზი?

დ.ა. - არა, ასეთი ღრმა ფესვები ამას არა აქვს. ვერ ვიტყვი, რომ საუკეთესო სახელწოდებაა, მაგრამ ახლა იმდენად გავითავისე ის, რომ უკვე თავისთავად არსებობს. ცოცხალი ორგანიზმია და იმდენად დამოუკიდებელი არსებობა დაიწყო, რომ მე ახლა უბრალოდ „რკინის თეატრში“ ვმსახურობ. თანაც ეს სახელწოდება ბუნებრივად დაიბადა. მშენებლობის პროცესში ჩართული მუშებიც კი ამბობდნენ, რომ „რკინის თეატრში“ მოდიოდნენ. ასე დარჩა დიდხანს და შემდეგ მართლაც განხორციელდა „რკინის თეატრი“. აქვე, მინდა მადლობა გადავუხადო ყველა იმ ადამიანს, ვინც გარკვეული წვლილი შეიტანა ამ საქმეში, განსაკუთრებით ბატონ კობა ჯანიკაშვილს, რომელმაც, სრულიად უანგაროდ, ფასდაუდებელი დახმარება გაგვინია.

BACKGROUND

ახალი თეატრის შექმნამდე იყო მკვეთრი პროფესიული მიღწევებით აღნიშნული შემოქმედებითი გზა. მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული გრიგოლ რობაქიძის „გრაალის მცველნის“ სცენური ვერსია მთელი ქვეყნის დამოუკიდებლობის დაუძლეველ

სურვილს და მისწრაფებას გამოხატავდა. საკმარისია გადახედოთ ამ დროის პერიოდულ გამოცემებს, რომ მიხვდეთ, ეს სპექტაკლი 90-იანების დასაწყისის „ჭიტი“ გახდა. შემდეგ ახმეტელის თეატრში მოულოდნელი ფიქრვერკი, ფრიდრიხ დიურენმატის „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“, რომელსაც რეჟისორმა „მეორედ მოსვლა“ უწოდა, ერთდროულად მასშტაბური და უმცირეს დეტალებამდე დამუშავებული. სულისშემკვრელად მხატვრულიც. ორივე სპექტაკლმა პროფესიული წრეებისა და ფართო მაყურებლის აღიარება დაიმსახურა, თუმცა ჩემთვის, როგორც მკვლევარისთვის, მისი ერთი, ნაკლებად აღიარებული ნამუშევარი ნამდვილ აღმოჩენად იქცა „38-ე“, შექსპირისა და სტოპარდის ნაზავი, წარმოდგენა, რომელზეც შემიძლია დაუსრულებლად ვიდავო, რადგან მაქვს საკმარისზე მეტი საფუძველი იმისათვის, რომ მასში გამოყენებული ხერხები და განხორციელებული ექსპერიმენტები დროში წინმსწრებ მიგნებებად მივიჩნიო. ალბათ ასეთი თამამი და აღიარებაზე არგათვლილი შემოქმედებითი გადაწყვეტილებები ატარებს იმ ძალას და იმპულსს, რასაც შეუძლია წინ წასწიოს მხატვრული აზროვნება თუნდაც სულ ერთი ნაბიჯით. ბევრისთვის ჩამოთვლილი საკმარისი იქნებოდა ქართულ თეატრალურ ისტორიაში თავის ღირსეულად დამკვიდრებისათვის, მაგრამ ეს ის შემთხვევა არ არის.

თ.კ. - რამდენი წელი აშენებდით „რკინის თეატრს“, არ ვგულისხმობ იდეიდან დღევანდელობამდე, ვგულისხმობ, ტექნიკურად რამდენი ხანი დასჭირდა ამ თეატრის აშენებას?

დ.ა. - „რკინის თეატრს“ მრავალი წლის განმავლობაში ვაშენებდი. გვექონდა დიდი ჩავარდნებიც, ერთი თვე ვიმუშავებდით, რალაც სეგმენტს გავაკეთებდით, მერე გავეჩერდებოდით იმიტომ, რომ პარალელურად მე ვიყავი ახმეტელის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და სწორედ ამ პერიოდში ჩავატარე „ახმეტელის“ რეკონსტრუქცია. იმ დროს ჩემთვის პირველი რიგის ამოცანა ეს იყო. ამ მოვლენებმა, გარკვეულწილად, დროში შეაფერხა „რკინის თეატრის“ მშენებლობა, რომლის შექმნის იდეას ჯერ კიდევ მარჯანიშვილის თეატრში ყოფნის პერიოდიდან ვამუშავებდი. მქონდა ეს ადგილი და თუ როგორი უნდა ყოფილიყო თეატრის სივრცე, კონცეფციის დონეზე ვფიქრობდი. თან ვეჭვობდი, საჭირო იყო კი რამე ახალი, როდესაც არსებული, ყველაზე კონსერვატიული თეატრალური სივრცეც კი შეგიძლია აქციო მოულოდნელ, თანამედროვე გარემოდ?! როდესაც შვეიცარიიდან დავბრუნდი, ახმეტელის თეატრის რეკონსტრუქცია დავიწყე, „რკინის თეატრის“ მშენებლობა კი გავაჩერე. საბოლოოდ, ახმეტელის თეატრიდან წამოსვლის შემდეგ, 2007 წელს, მთელი ჩემი ძალისხმევა გადაერთო ამ მიმართულებით. პარალელურად ვმუშაობდი ახალგაზრდებთან, ჩემს სტუდენტებთან. შედეგად დაიბადა სპექტაკლი, რომელიც ქუჩაში ვითამაშეთ, სახელწოდებით „სულ სხვა ოპერა“.

თ.კ. - „სულ სხვა ოპერა“, რომელიც „რკინის თეატრის“ პირველი სპექტაკლი იყო, 2011 წელს დაიდგა, ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ პროცესს ოთხი წელი დასჭირდა?

დ.ა. - დიახ, რადგან განათლება დროში განელილი პროცესია. სწრაფად ეს არ კეთდება.

დრო, პოლიტიკა და პროტესტი

საბჭოთა კავშირმა, რეჟიმმა, რომელიც უახლოეს წარსულში ხელოვნებამ და მთლიანად ადამიანმა მძიმე ავადმყოფობასავით გადაიტანა, დამოუკიდებლობის პირველი ხიბლი და მისგან მომავალი უამრავი ეკონომიკური თუ მენტალური პრობლემა დააგროვა, ყველაფერმა ერთად კი შექმნა ძალიან სპეციფიური ქართული სინამდვილე. ხელოვნება მასში თავის საყრდენს, გადარჩენისთვის აუცილებელ კუნძულებს ეძებს და დროისა და პოლიტიკის კონტექსტში მოქცეული თავის დაღწევას ყოველთვის, ან თითქმის ყოველთვის, პროტესტით ცდილობს.

დ.ა. - ვიყავი სახელმწიფო, აკადემიური თეატრის რეჟისორი საბჭოეთის დროს და ძალიან სწრაფად აღმოვჩნდი დამოუკიდებელი საქართველოს სახელმწიფო თეატრის რეჟისორი. ისე რომ, რაც კი შეიძლებოდა საკუთარ თავზე მეწვინა და გამოცდილე-

ბა მიმელო, ყველაფერი გამოვიარე. მერე, როცა ის ქვეყანა დაინგრა, გაჩერდა მთელი თეატრები, რამაც ძალიან გამაბრაზა. ჩვენი გაჩერება არ შეიძლებოდა. იმიტომ მომრავლდა საქართველოში ამდენი უნიჭო პოლიტიკოსი, რომ მოღვაწეობის ერთადერთი სფერო ეს დარჩა. სხვათა შორის ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც მივაღებე ბრებტის „სამგროშიან ოპერას“, სწორედ ეს იყო. ქვეყანაში დარჩა მხოლოდ ბოზების, პოლიციელების, პოლიტიკოსებისა და მათხოვრების პროფესია. აი, აქედან გაჩნდა ეს იდეა.

თ.კ. - შემოსავლიან პროფესიებს გულისხმობთ, ალბათ...

დ.ა. - ვგულისხმობ იმ პროფესიებს, რითიც შეიძლება ადამიანმა თავი ირჩინოს. ქვეყანა, სადაც ფასობს მხოლოდ პოლიტიკოსი, მათხოვარი, ბოზი და პოლიციელი, არ შეიძლება იყოს წარმატებული. ეს იმას ნიშნავს, რომ განათლებასა და კულტურაზე ზედმეტია საუბარი. ასეთი ქვეყანა ვერ განვითარდება, ის მხოლოდ რეგრესს განიცდის.

თ.კ. - ეს პოლიტიკასთან მჭიდრო კავშირს ნიშნავს, იმას, რომ ხელოვანის სათქმელი ძალიან ახლოს არის პოლიტიკური ვითარების შეფასებასთან, ანალიზთან და ზოგადად, პოლიტიკა განმსაზღვრელია თუნდაც იგივე ხელოვანისთვის.

დ.ა. - ცხადია, ამას გვერდს ვერ ავუვლით, თუნდაც იმ მაგალითით ვიმსჯელოთ, კულტურის სამინისტრო რომ გარკვეულ თანხას ბიუჯეტში აბრუნებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ისინი ძალიან ცუდად მუშაობენ. როგორ შეიძლება ასეთი რამ მოხდეს, როდესაც ჩვენს სფეროში უამრავი რამ არის გასაკეთებელი და ყოველთვის სახსრების უკმარისობაა.

თ.კ. - ამ პირობებში კერძო თეატრებისთვის, რასაკვირველია, ძალიან რთულია არსებობა.

დ.ა. - არა იმ თეატრებისათვის, რომლებიც მიბმულნი არიან კონკრეტულ ორგანიზაციებთან და თუნდაც კომუნალურ ან სადადგმო ხარჯებს მარტივად ფარავენ. თბილისში სულ ერთი-ორი ნამდვილად კერძო თეატრი არსებობს.

თ.კ. - მათ შორის ყველაზე გრანდიოზული რკინის თეატრი.

დ.ა. - არ ვიცი რამდენად „გრანდიოზულია“, შეიძლება ყველაზე დიდი იყოს.

თ.კ. - დიახ, მე სწორედ კვადრატულ მეტრებს ვგულისხმობდი.

დ.ა. - მაგრამ თეატრისთვის კვადრატული მეტრები არ არის განმსაზღვრელი. მართალია, მე ჩემი სივრცე მომწონს ყველაზე მეტად, მაგრამ მაინც, თეატრი არის ცოცხალი ორგანიზმი და აქ გადამწყვეტი ის ხალხია, ვინც ამას ქმნის. თავისთავად ამ ერთობის შენებას დასჭირდა სწორედ ის დრო, რაზეც

უკვე ვისაუბრეთ.

ალტერნატივა

ხელოვნება თითქმის ყოველთვის რომელიმე რეალობიდან ამოხტომის სურვილს გულისხმობს. გულისხმობს გრძნობდე, ხედავდე და აკეთებდე სხვა სამყაროს, არსებულის ოპოზიციურ ანარეკლს, რომელსაც თვითონაც შეუძლია აირეკლოს.

თ.კ. - შემოქმედებითი მოღვაწეობის არსებული არეალი ჩაკეტილ სივრცეს გავს, რაც აუცილებლად უნდა გაიხსნას. თავისუფალი ინიციატივა, არაკონიუნქტურული მცდელობები, შეიძლება ვთქვა, შემოქმედებითი „ხულიგნობაც“ ისეთივე აუცილებლობაა ჩემთვის, როგორც „დავარცხნილი“ ხელოვნება მასებისთვის.

დ.ა. - უკვე არსებობს ასეთი გამოცდილება და ის გამართლებულია განვითარებულ ქვეყნებში. მაგრამ, ჩვენში, კულტურის ჩინოვნიკებს არც ამის ცოდნა აქვთ და არც უნარი. - რატომ, დღემდე ვერ ვხვდები, რამე დავაშავეთ ჩვენ?! მაინცდამაინც კულტურას სჯიან თუ არ ხდება?

თ.კ. - და მიუხედავად ამ არასახარბიელო პირობებისა, მაინც იხსნება ახალი თეატრები, ადამიანები არ ივიწყებენ თავიანთ ჰობად ქცეულ პროფესიებს და არ მიდიან უფრო მეტად მომგებიან სფეროებში. ე.ი. სიცოცხლისუნარიანები აღმოვჩნდით, სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ქართული კულტურა!

თქვენს შემთხვევაშიც არ მასვენებს განცდა, რომ საკუთარი თეატრი მაინც სხვა გარემოა, სხვა მოცემულობაა, სხვა თავისუფლებაა! მგონია, რომ თუ რამე კარგი და საინტერესო შექმნილა, შექმნილა ყოველთვის სახელმწიფო პოლიტიკის და სახელმწიფო სტრუქტურის გარეთ. თუნდაც საბჭოთა სისტემის დროს თუ რამე ღირებული კეთდებოდა, მხოლოდ იმიტომ, რომ დაპირისპირებული იყო იმ სისტემასთან.

დ.ა. - ხელოვანი არ შეიძლება იყოს სისტემაში. ის თავისი ბუნებით, თავისი არსით დაპირისპირებულია სისტემასთან. ხელოვანი არ შეიძლება სახელმწიფო მანქანის ნაწილი იყოს.

თ.კ. - ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ არ ვიქნებით „ვაგონიანები“, რომ არ ვისხდებით ნავში პოლიტიკოსებთან. თვითონ თეატრი არ იქნება იმ მოცემულობაში, რომ ვიღაცას პირდაპირ ან ირიბად დითირამბები მიუძღვნას.

დ.ა. - სულ არ არის საჭირო მათთან ერთად ნავში ჯდომა, მით უმეტეს მაშინ, როდესაც ცურვა იცი, მაგრამ დღევანდელ ან მომავალ ჩინოვნიკს თუ არ ესმის თეატრის მნიშვნელობა, ეს მის უკულტურობაზე მეტყველებს, რაც ძალიან საწყენია და ეს მე არ მახარებს.

თ.კ. - მინდა გკითხოთ, იქნება თუ არა „რკინის თეატრი“ ალტერნატივა?

დ.ა. - საინტერესოა, რისი ალტერნატივა შეიძლება ვიყოთ? შეიძლება ვიყოთ უხამსობის, უნიჭობის და პროვინციალიზმის ალტერნატივა.

თ.კ. - მიღებული მენისტრიმის, ასე ვიტყვოდი...

დ.ა. - ალბათ შემთხვევითი არ არის, რომ „რკინის თეატრის“ პირველ აფიშაზე „სულ სხვა ოპერა“ იყო, სახელწოდებაც ნიშნდობლივია, ჩვენ მოვდივართ სულ სხვა ოპერიდან!

მენისტრიმი გვიბიძგებს დღეს იმისკენ, რომ თეატრი იყოს მომგებიანი, მაგრამ თეატრი თავის არსში არ არის მომგებიანი ორგანიზაცია. თუ მოგება გინდა, უნდა გახსნა სახინკლე ან ბენზინგასამართი სადგური ან, რა ვიცი, ბორდელი, „კაზინო“, ბანკი... თეატრს აქვს სხვა მოგება, რომელიც არ ჯამდება ბულალტრული მონაცემებით. გააჩნია რა გვინდა, რა მისწრაფებები გვაქვს, რა გემოვნება გვაქვს. გააჩნია ქვეყანას რა სჭირდება, სჭირდება ხარისხიანი ნაწარმოებები, უკომპრომიზო ხელოვნება, თუ სჭირდება კონიუნქტურა, ორ-სამ დღიანი ტაშ-ფანდური და პროვინციული გართობა?

სალაროს რაც შეეხება, საქართველო არ არის ამერიკა და შვეიცარია, სადაც შეიძლება ბილეთი ღირდეს 100 დოლარი ან ფრანკი. ჩვენი მოსახლეობა არ არის გადახდისუნარიანი. და რა ვქნათ, მათ არ ვუჩვენოთ სპექტაკლები? როდესაც სახელმწიფო თეატრის სუბსიდირებას ახდენს, ის პირველ რიგში, მაყურებელს აფინანსებს. ხოლო მომგებიანობის დეფინიში კეთდება ერთჯერადი, ორ-სამ კვირაში დადგმული სპექტაკლები.

თ.კ. - რომლებსაც მე „fast food“-ს ვუნოდებ.

დ.ა. - და მართალიც ხართ, რადგან მათ არავითარი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნიათ. ამის გამო, მსახიობების მთელი არმია „იშტამპება“, პროფესიას კარგავს, ამას პიროვნული ტრაგედიები და ათასი ცუდი რამ მოყვება. მაყურებლის გემოვნებაც სულ უფრო ეცემა. შეიძლება, სახელმწიფოს მიზანიც სწორედ ეს არის, რომ ჰყავდეს ადვილად მართვადი მასა, რომელსაც ექნება მდარე გემოვნება და რომელიც ამ იაფფასიან შოუებს, თეატრალურს თუ პოლიტიკურს, ადვილად მიიღებს.

კომპერაცია

თ.კ. - „რკინის თეატრი“ ეს ახალი შემოქმედებითი სივრცე, სპექტაკლების გარდაკიდევ რას შემატებს ქალაქის კულტურულ ცხოვრებას?

დ.ა. - მე არ მინდა მანიფესტივით გამოვი-

ვიდეს, მაგრამ მგონია, რომ „რკინის თეატრი“ უნდა იყოს ძალიან აქტიური შემოქმედებითი მოღვაწეობის ადგილი არა მარტო სპექტაკლებისთვის - თეორიული მუშაობისთვისაც. ეს უნდა იყოს თეატრმცოდნეების, ლიტერატორების, ჟურნალისტების, მწერლების და საერთოდ, ხელოვანი ხალხის შეკრების ზონა. შემოქმედება არის ურთიერთობა. თუ შენ არ ურთიერთობ იმ ხალხთან, ვინც რაღაცას ქმნის თავის სფეროში, შენ იყინები ერთ ადგილას. ცოცხალ ურთიერთობას ვერაფერი ცვლის და ის აუცილებელია!

თ.კ. - ასეთ გაერთიანებებში შეიძლება დაიბადოს კოოპერაციული ხელოვნებაც.

დ.ა. - მე ინდივიდუალური ხელოვნების მწამს. ყველა წარმატებული თეატრის ხელოვნება ინდივიდუალურია. მიუხედავად იმისა, რომ ჯგუფურად არის შექმნილი. მას მაინც ადევს გამოკვეთილი ინდივიდუალობის ნიშანი.

ნიჭიერი ხალხისთვის ეს იქნება საკუთარი სახლი. ეს კონცეფცია დევს ამ ორგანიზაციაში. ტრადიციულ კითხვას როცა მისვამენ, იქნება თუ არა ეს თეატრი ღია ახალგაზრდობისათვის - რასაკვირველია, იქნება, ოღონდ ახალგაზრდას გააჩნია. გააჩნია რა მოტივირება აქვს მას, რას ეძებს. თუ მას ის მოტივირება აქვს, რაც დღევანდელ კონიუნქტურაში არის მიღებული, მაშინ ის „რკინის თეატრში“ არ უნდა მოვიდეს, აქ მიზანს ვერ მიაღწევს, აქ არ იქნება „მომგებიანი“ გარემო.

ჩვენ ვიცით საით მივდივართ და „ფერმაში“ არსებული ფლუგერი, იმ ფორმით, რა ფორმითაც ჩვენი სპექტაკლის პერსონაჟებს სჭირდებათ ის, ჩვენ, საბედნიეროდ, არ გვჭირდება. ისე კი ჩვენი ფლუგერი გვაქვს და შე მახარებს ის, რომ „რკინის თეატრის“ ყველა მსახიობს აქვს თავისი შინაგანი ფლუგერი.

დასი

ზაზა თავოშვილი, გოგიტა ტრაპაიძე, კახა ნოზაძე, ნოდარ სიმსივე, მარიამ ამაშუკელი, თორნიკე ჩეკურიშვილი - ეს „რკინის თეატრის“ დასია. მსახიობები, რომლებმაც ახალი თეატრის საძირკველში თავიანთი სულიერი და ფიზიკური ენერგია ჩადეს.

თ.კ. - ბევრი ამბობს, რომ ასეთი შეკრული დასი აქამდე არ გყოლიათ.

დ.ა. - მე ვისთანაც ვმუშაობ, ის მიყვარს. არ შეიძლება ვიმუშაო ერთთან და მიყვარდე სხვა! თავის დროზე, როცა სხვა ხალხთან ვმუშაობდი, ისინი მიყვარდნენ. ისინი მიმაჩნდნენ ყველაზე შეკრულებად და გარკვეულ სპექტაკლებში ეს ჩანდა კიდევ. ახლა ეს არის ჩემი ახალი სიყვარული და თუ სხვებიც ფიქრობენ, რომ ეს შეკრული დასია, ძალიან კარგია, ე.ი. ტყუილად არ გვიშრომია.

თ.კ. - ისინი ძალიან ნიჭიერი ახალი სახეები არიან და ეს სასიხარულოა.

დ.ა. - ახლისაკენ სწრაფვა ნიჭიერი ადამიანის თვისებაა. ამდენად, გეთანხმებით, რომ ეს ახალგაზრდები ნიჭიერები არიან! ბევრი



გაიღეს ამისთვის პიროვნულად, რომ თუნდაც დღევანდელი მიზნისთვის მიეღწიათ. მიუხედავად იმისა, რომ ჰქონდათ შემოთავაზებები, უფრო მშვიდად ყოფნის ცდუნებები, მათ არჩიეს ეს გზა. და საკუთარ არჩევანს რომ აკეთებს ადამიანი, ყოველთვის დასაფასებელია, როცა ცხვრის ჯოგით გარემოების ან რაღაც სხვა ფაქტორების კარნახით არ მოქმედებს და პიროვნულ არჩევანს მიყვება. ჩვენ გვყავს მთლად ახალგაზრდებიც. მგონია, რომ მათაც პიროვნული არჩევანი აქვთ გაკეთებული და ეს მათ გემოვნებაზეც მეტყველებს.

გაზაფხულის გაკრთობა ნამის მეასედში

თ.კ. - რაც შეეხება სპექტაკლებს, ეს ორი სპექტაკლი, ვგულისხმობ „სულ სხვა ოპერას“ და „ფერმას“, ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისაგან. როგორც აღნიშნეთ, „სულ სხვა ოპერის“ დადგმის ძირითადი მოტივი რეაქცია იყო იმ მდგომარეობაზე, როცა ქვეყანაში ძირითად პროფესიებად პოლიტიკოსობა, პოლიციელობა, ბოზობა და მათხოვრობა იქცა.

დ.ა. - აქ „პროფესიების“ ამბავი არ არის მთავარი. შეიძლება გქონდეს ძალიან კარგი იდეა, მონინავე კონცეფცია, მაგრამ მთავარი ხელოვნებაში მაინც ის არის, თუ როგორ აკეთებ ამას, როგორ ასრულებ ჩანაფიქრს! ყოველ ახალ სპექტაკლზე მუშაობის დანაყოფის წინ, რაღაც გაზაფხულის სურნელის მსგავსი მიტრიალებს, ნამის მეასედში რომ იგრძნობ, ოღონდ მოუხელთებელი რომ არის. მიტრიალებს რაღაც ფორმები და ესეც, თუ რატომ გავედით ქუჩაში, ამ გრძნობასთან არის დაკავშირებული. „სულ სხვა ოპერა“ ქუჩაში ვითამაშეთ არა მხოლოდ პროტესტის გამო, შეიძლება ეგეც იყო, მაგრამ მთავარია, რომ ის გარემო მიინდოდა, იმ ფორმას ვხედავდი. შემდეგ სპექტაკლში „ფერმა“ სულ მიტრიალებდა არავერბალური კომუნიკაცია, მაგრამ მაინც ვერ ავცდი ამას. მიინდოდა სხვა ესთეტიკაში დაგვედგა, მიინდოდა ყველაფერი მეტაფორებით გადმოგვეცა. რაზეა ეს სპექტაკლი? - იმ ბოროტებაზე, რომელიც კაცობრიობას და მსოფლიოს დანგრევით ემუქრება, რომელიც ადამიანს ემუქრება მოსპობით. და ვინ არის ეს, რომელი იმპერიაა? თუ დავაკონკრეტებთ, შეიძლება მივადგეთ ჩვენს ახლო მეზობელს ან შორეულ მეზობელს. აი, ესეც არ უნდა დააკონკრეტო, თუ ასე მოიქცევი, „რუსთავი 2“-ს დაემსგავსები.

თ.კ. - მაგრამ ძალიან რთულად და პესიმისტურად მთავრდება სპექტაკლი.

დ.ა. - პირიქით, სიყვარულის ჰიმნით მთავრდება!

თ.კ. - მე მგონია, რომ მთავრდება იმით,

რომ ადამიანი გადაგვარდა, მოისპო და ამას ალარაფერი ეშველება!

დ.ა. - როგორ არ ეშველება, თუკი 300 წლის ყვავი, მოსე, თავის ეფემერას დასდევს და მისთვის, აი, ეს სიყვარულია მთავარი? ე.ი ან ჩვენ ვერ გადმოვეცით, ან არასწორად არის ნაკითხული.

თ.კ. - ყოველთვის საინტერესო მომენტია ის, თუ როგორ არის დადგმული ნაწარმოები და როგორ აღიქმება საბოლოოდ. საერთოდ, იმდენი სპექტაკლი არსებობს, რამდენი ადამიანიც ნახავს და რამდენი შთაბეჭდილებაც დაიბადება. ეს ყოველთვის ძალიან სუბიექტურია. ჩემს შემთხვევაში, სწორედ ამ ყვავში და ამ ეფემერაში იმას ვხედავ, რომ ეს ყველაფერი შეუძლებელია. სიყვარული და ყოველგვარი სიკეთე შეუძლებელია. ხოლო ადამიანი თანდათან თავის სახეს კარგავს. სპექტაკლი ლაპარაკობს შეუძლებელზე, თუნდაც შეუძლებელ „ჰეფიენდზე“. და 300 წლის ყვავს როცა უყვარდება ახალგაზრდა, ქერთიანი ფაშატი, სახელად მოლი, ეს თავისთავად ღიმილისმომგვრელი, თუმცა შეუძლებელი მოცემულობაა.

დ.ა. - მე მგონია, რომ სწორედ ძალიან გაცნობიერებული და გააზრებულია 300 წლის ყვავის ისტორია. ამას მნიშვნელობა აქვს, რომ ის 300 წლისაა, ეს ჩემი დანერჩილია, შემეძლო 12 წლის გამეხადა, მაგრამ მისი ხანდაზმულობა მეტყველებს, რომ მას უზარმაზარი ცხოვრებისეული გამოცდილება აქვს და ამ გამოცდილების გავლით ყველაზე ღირებული მისთვის მაინც ეს ეფემერაა, რომელიც არ არის რეალური, მაგრამ ღმერთმა უწყის, ის ეფემერა უფრო რეალურია თუ ის რეალობა, საიდანაც ჩვენ ვხედავთ! ჩვენ გვინდა რეალულები მაინც(დამაინც ასე ხელშესახებად მოგვეცეს)!

სპექტაკლში ამ ხაზის პარალელურად ვითარდება მეორე ხაზი, სადაც ქვეყანა ინგრევა, რაც არ უნდა მძიმე შთაბეჭდილება დატოვოს შენზე, ეს სიმართლეა! იმიტომ, რომ მართლა არსებობს ეს მსოფლიო ხულიგანი, რომელიც როდის რას მოიმოქმედებს, კაცმა არ იცის! ჩვენ ხშირად მხოლოდ იმას ვუყურებთ, რაც ჩვენს ქალაქში და სინამდვილეში ხდება, მაგრამ ოკეანის გაღმა რომ ორი კოშკი დაინგრა და იაპონიაში მიწისძვრა მოხდა, ჩვენზეც იმოქმედა ამან! თუ შენს ნაჭურჭში ხარ ჩაკეტილი, ნამდვილ ხელოვნებას ვერ შექმნი! ის ღორი, რომელიც ღორად არის მოსული და მერე ნაწილებად იშლება და საშინო მასშტაბებს იძენს, ემუქრება კონკრეტულად ადამიანს და ჩვენს თვალწინ ამ ადამიანს პირუტყვად აქცევს. თანაც ისე, რომ ამ ადამიანს უხარია, რომ საქონლად იქცევა! ეს შენს თვალწინ ხდება! ეს ერთი სიუჟეტი და პარალელურად არის კიდევ მეორე ხაზი,

ყველაზე უფრო ძვირფასი ღირებულება - სიყვარულის ისტორია. 300 წლის არსებაც კი გადასტურებს, რომ ეს ყველაზე ღირებულია! და თუ როგორ კეთდება ეს, გავს გაზაფხულის გაკრთომას ნამის ერთ მესაქედში, რომელსაც ვერ იხელთებ. კმაყოფილებაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია. ის მხოლოდ ერთხელ ნაგილებს და მერე ისევ მის ძიებაში ხარ!

თ.კ. - თუმცა, ამ სპექტაკლში ხელშესახები იყო ეს ფორმა, რაც თქვენ მოიფიქრეთ. გადანყვეტილია ურთულესი ამოცანა, როგორ წარმოგედგინათ პერსონაჟები, რომლებიც თან ცხოველები არიან და თან ადამიანები. ეს ნამდვილად წარმატებით არის გადანყვეტილი. აბსოლუტურად პირობით ფორმაში — არარეალისტური და თან ძალიან დამაჯერებელი. ცხოველების თვისებების გადმოცემა ასე დამაჯერებლად მარტივი არ არის.

დ.ა. - აქ მსახიობების ლომის წილია, ამას ვერცერთი რეჟისორი ვერ გააკეთებინებს მსახიობს, თუ მას ამის ნიჭი არა აქვს, რაღაც მარიონეტული გამოვა აქედან. ჩვენი დასი, ჩვენი თეატრი თანამემოქმედების პრინციპზე დგას. თუკი ორი შემოქმედებელი ხვდება ერთმანეთს, მსახიობი და რეჟისორი, ეს არის ურთიერთთანამშრომლობა და ყველაზე დიდი სიამოვნება! ამ კუთხით, შემოქმედებით ცხოვრებაში გამიმართლა, რადგან ძალიან კარგ მსახიობებთან მქონია შემოქმედებითი ურთიერთობა: კოტე მახარაძე, მედეა ჯაფარიძე, ოთარ მელვინეთუხუცესი, თენგიზ არჩვაძე, ნანა ფაჩუაშვილი, გურამ სალარაძე, ზურა ყიფშიძე, მიშა გომიაშვილი, ზურა სტურუა, ვაჟა გელაშვილი, ვერიკოსთანაც კი მიმუშავია. ამ მხრივ, განებივრებული ვარ. ყველას თავისი ინდივიდუალობა ჰქონდა.

თ.კ. - „ფერმას“ რომ მივუბრუნდეთ, მე ყოველთვის მიყვარს იმის თქმა, რაც მომწონს და ასევე იმის თქმაც, თუ რა დამაკლდა და რას ვუყურებდი კიდევ უფრო მეტი სიამოვნებით. ფორმაზე ვსაუბრობდით, რომელიც მართლა პრინციპულად მნიშვნელოვანი იყო ამ ნაწარმოებისთვის, მაგრამ მიჩნდება კითხვა და განცდა იმისა, რომ ამ ფორმამ გადაიყოლა რაღაცეები, შინაგანი, შინაარსობრივი. მაგალითად, ორუელი აღწერს ცხოველების შინაგან განცდებს, მათ სულიერ მდგომარეობას, იმას, რომ ეს ცხოველები შეიძლება ბევრად უფრო უკეთესები არიან, ვიდრე ადამიანები.

დ.ა. - დიახ, მაგრამ ეს უკვე სხვა სპექტაკლია, მესმის რასაც ამბობთ. იქ არის ცხენი, რომელიც მუხლჩაუხრელად მუშაობს და ბოლოს ამ ცხენს სასაკლავოზე უშვებენ, რაც რასაკვირველია, გულსაკლავია, მაგრამ ამის ჩვენებით უკვე სხვა სპექტაკლს მივიღებდით.

თ.კ. - და ამის გარეშე ოდნავ ილუსტრაციული ხომ არ გამოვიდა სპექტაკლი? ამ შინაგანი თვისებების გარეშე, შინაგანი მდგომარეობის აქცენტების გარეშე, მხოლოდ ფაქტების და ფორმის ჩვენებით მოქმედი პერსონაჟების მხოლოდ უარყოფითი მხარე გამოჩნდა და მე დამაკლდა ის დადებითი, რაც ყველაფერში არსებობს! მარტო ერთი რაკურსით რატომ არიან წარმოჩენილები? მარტო ცუდია ამათში?

დ.ა. - სულაც არ არის მხოლოდ ცუდი! იმ ძალში კარგიც არსებობს. თავისთავად, ის კეთილშობილი ძალაა, რომელიც თავის მოვალეობას ასრულებს. გონიერი ძალაა! მაგრამ ხომ გინახავთ ძალიან კარგი და კეთილი ძალის ცუდი და ბოროტი ადამიანის ხელში? საქმე ისაა, რომ ამ ძალს სწორედ თავისი პატრონი უყვარს, ბოროტი და უვარგისიც კი. ეს ძალის თვისებაა, ეს არ არის თავსმოხვეული თვისება. კადრები არსებობს, ჰიტლერი როგორი გრძობით ეფერება თავის ძაღლებს, ოთხ გერმანულ ნაგავს! არ გამჭირვებია იმის წარმოდგენა, თუ მისი როგორი ერთგულები იყვნენ ეს ძაღლები. ცხოველების დამახასიათებელი თვისებები ძალიან კარგად არის დამუშავებული სპექტაკლში. მაგრამ ის, რასაც თქვენ ამბობთ, რასაკვირველია, დაკვალდებოდათ, რადგან ეს სხვა ნაწარმოებია! ამიტომ ვთვლი, რომ ეს არ არის ორუელის ნაწარმოები და არა იმიტომ, რომ ვინმე შეიძლება შემედავოს, მაქვს თუ არა ლიცენზია ორუელის ნაწარმოების გასაკეთებლად. არ არის ეს ორუელი! გამოყენებულია ორუელის მოტივები, ყველაზე სწორი განმარტება ეს არის ამ შემთხვევაში. დავამატებ იმას, რომ შემოდგომაზე მაყურებელი იხილავს სპექტაკლის განსხვავებულ ვერსიას.

თ.კ. - მე უკვე ვნახე ორი ვერსია, და მეორე ვერსია უფრო დახვეწილი იყო, ვიდრე პირველი.

დ.ა. - პრემიერის მერე ხშირად ვცვლი და ვამუშავებ სპექტაკლს. მით უმეტეს „ფერმის“ შემთხვევაში, როდესაც უწყვეტი რეპეტიციის ნახვის შესაძლებლობა არ მქონდა. აი, ეს არის თეატრი, ცოცხალი ორგანიზმი! სპექტაკლი ყოველთვის სუნთქავს და თუ არსებობს რეჟისორის ნება და ენერჯია იმისთვის, რომ მან სრულყოფილებისკენ წაიყვანოს ყველაფერი, ეს კარგია. როდესაც სპექტაკლი იწყებს ცხოვრებას, ის პიროვნებასავით არის. თვითონ იკვალავს გზას, მაგრამ ბავშვის არ იყოს, რაღაც ეტაპზე შენ ეხმარები, რომ მყარად დადგეს ფეხზე!

თ.კ. - თუმცა, მე გული დამწყდა იმაზე, რომ პირველ ვერსიაში თან კარიკატურული და თან ძალიან საშიში ღორის შემოსვლა უფრო დიდი მოვლენა იყო იმიტომ, რომ წინ უძღვოდა დიდი ექსპოზიცია, დიდი მოლოდინი. მეორე ვერსიაში ვნახე, რომ ეს ძალიან ჩქარა ხდება და მოვლენის სახეს კარგავს, თითქოს მოვლენის მნიშვნელობა დაიკარგა.

დ.ა. - სამაგიეროდ თვითონ სცენამ იტვირთა ეს, მოვლენის რანგში ავიდა თვითონ სცენა. შემოსვლა არ არის მთავარი, მთავარია, თვითონ ამ სცენაში რა ხდება და გასვლაა მთავარი — როგორ გადის, როგორ ტრანსფორმირდება, ნაწილებად რომ იშლება და ყოველი მისი ნაწილი საბრძოლო იარაღი ხდება!

თ.კ. - საშიში საბრძოლო იარაღი ხდება! ეს ჩემი საყვარელი სცენაა ამ სპექტაკლში! დათო, თქვენს სპექტაკლებში გამოყენებულია ძალიან თანამედროვე ფორმები, რომლებიც თითქოს შეერთებულია შორეულ თეატრალურ სანყისებთან. თუნდაც ღია ცის ქვეშ თამაში, ნაკლები ტექნიკური საშუალებების გამოყენება. ვიცი რეჟისორები, რომლებიც კონკრეტული ტექნიკური საშუალებების გარეშე უარს ამბობენ სპექტაკლის დადგმაზე ან სხვაგან თამაშზე. თქვენს შემთხვევაში ეს ასე არ არის და სპექტაკლებს აკეთებთ იმის გარეშე, რაც შეიძლება მეტად ეფექტურს გახდოდა წარმოდგენას, შეიძლება მეტად ესთეტიკურსაც. თეატრის სასწაული შეიძლება მოიგანო დამატებითი საშუალებების გარეშე. ვწერდი კიდეც ამაზე, მაყურებელი იმდენად მიეჩვია, რომ ხმა მაინცდამაინც გამაძლიერებლბებით უნდა იყოს მიწოდებული, მას რაღაც ასეთი აჩვენო, უკვე დიდი რისკია.

დ.ა. - თუ დააკვირდით, არც ერთ მაყურებელს ჰქონია დანაკლისის შეგრძნება. როცა ჩვენ ვთამაშობდით მიუზიკლს, „სულ სხვა ოპერაზე“ მოგახსენებთ, ვთამაშობდით პრაქტიკულად მუსიკის გარეშე, უფრო სწორად, მუსიკას ვქმნიდით ცოცხლად, სხვადასხვა ხერხის გამოყენებით. არავის უთქვამს, რომ ან ხმა არ მოდის ან ტექსტი იკარგება ან რა კარგი იქნებოდა, რომ აქ გქონოდათ გამაძლიერებლები და აპარატურა. არავის დაკლებია ეს, იმდენად ორგანულად იყო მიწოდებული. 35 სპექტაკლი სრული ანშლავით ვითამაშეთ...

თ.კ. - ამ შემთხვევაში, ხარისხს შეიძლება არ აკლდება, ეფექტს ალბათ აკლდება.

დ.ა. - თვითონ ამაშია ეფექტი, ის ბგერები რა ბგერებიც შემოდის და სადაც შემოდის, სწორედ ეს კომბინაციაა ეფექტი! და ეს არის ორგანული, აკუსტიკური და ნამდვილი. „ფერმაში“ რომ ლიტავრები შემოდის და მერე ფორტეპიანო, ამაზე უფრო ეფექტურს ვერავითარი 50 დინამიკი ვერ მიაღწევს. არსებობს მუსიკის გამოყენების პრინციპები, გემოვნება და უნარი. ის მიდგომა, რომ, აი, აქ ეს მუსიკა მოუხდება და ეს მუსიკა დავადოთ, იაფფასიანი მიდგომაა. ხშირ შემთხვევაში მუსიკას მიყავს გარკვეული სცენები იმიტომ, რომ მუსიკა ხელოვნების უმაღლესი ფორმაა და თუ ამ სცენებს სპექტაკლში ან კინოში მუსიკას მოაცილებ, ამ სცენისგან არაფერი დარჩება. ამიტომ უნდა იცოდე, სად დაიბა-

დოს მუსიკა!

„TT“

თ.კ. - დათო, „რკინის თეატრი“ თავის თავში აერთიანებს ე.წ. „ტეტეს“. რას ნიშნავს ეს? იქნებ, გავაკეთოთ განმარტება მკითხველისთვის.

დ.ა. - ეს არის თეატრის კონცეფციის ნაწილი. თეატრს ექნება ასეთი მიმართულება, კინო ხერხებით გადაღებული სპექტაკლების წარმოება. ეს არ იქნება კინო, ეს არ იქნება თეატრი, ეს იქნება „ტეტე“.

თ.კ. - შესაძლებელია, რომ არსებული სპექტაკლები გადაიღოთ ამ მეთოდით?

დ.ა. - არა, არსებულ სპექტაკლებს გადავიღებთ ტრანსლიაციურად, ანუ გაკეთდება ჩანაწერი. რადგან ეს წარმოდგენები სპექტაკლებად არიან დაბადებულნი, ანუ თეატრალურ სპექტაკლებად.

თ.კ. - და არ შეიძლება, რომ ახალი სიცოცხლეც მიეცეთ მათ?

დ.ა. - როგორ არ შეიძლება, მაგრამ იმდენი ახალი იდეა გვაქვს, იმდენი გვაქვს მოსასწრები, სულ არ არის იმის აუცილებლობა რომ განვმეორდეთ. რაც არ უნდა წარმატებული იყოს სპექტაკლი, არაფერი გვესაკლისება. მათ სხვა ფორმაში გადატანას არ ვგეგმავ, შემოიღია ამის გარეშე, და მე ვაკეთებ მხოლოდ იმას, რისი არგაკეთებაც არ შემოიღია!

თ.კ. - თქვენ უკვე გადაღებული გაქვთ „ანტიგონე“, სადაც კრეონის როლში ზურა ყიფშიძე დააკავებთ. როდის ექნება მაყურებელს ამ ტელესპექტაკლის ნახვის შესაძლებლობა?

დ.ა. - ზურა ყიფშიძის კრეონი და რუსუდან კობიაშვილის ანტიგონე სწორედ ის შემთხვევაა, რომლის არგაკეთებაც არ შემოიღია! „ანტიგონეს“ პრემიერას მაყურებელი „რკინის თეატრში“ ახალ სეზონზე იხილავს.

P.S. ვიდრე მასალა გამოქვეყნდებოდა, კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროში მნიშვნელოვანი საკადრო ცვლილებები მოხდა. იმედს გამოვთქვამთ, წერილში გამოთქმული კრიტიკული მოსაზრებები ახალი მინისტრისთვის მხოლოდ გზამკვლევის ფუნქციას შეასრულებს.

თელავის თეატრი 253-ე სეზონი

წესა კოპაიძე

2014 წლის გაზაფხულზე თეატრალური უნივერსიტეტის თვითმმართველობამ განაცხადი 2013 წელს დაწყებული პროექტი - თეატრმცოდნეები რეგიონალურ თეატრებში.

შარშან ვიწყობდი თეატრის ლადო მესხიშვილის თეატრში, ხოლო წელს პატარა, ლამაზი ქალაქის თელავის, ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. პირველ რიგში, მადლობა მინდა გადავუხადო ჩემ უნივერსიტეტს, რომელიც სტუდენტებს საშუალებას აძლევს, საქართველოს რეგიონებში მოინახულონ არაჩვეულებრივი თეატრები. რა თქმა უნდა, ჩემთვის, როგორც თეატრმცოდნისთვის, ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, გამეცნო ადგილი, სადაც საფუძველი ჩაეყარა ქართულ თეატრალურ ცხოვრებას.

XVIII საუკუნის ბოლო წლებში თელავში დაიწყო მოღვაწეობა პროფესიულმა დასმა ერეკლე მეფის მესვეურობით. აქედან იწყება ქართული თეატრის ისტორია. გარდა სამეფო კარის თეატრისა, თელავში იმ პერიოდში არსებობდა სასკოლო დრამის თეატრიც. სათანადო წყაროებით დასტურდება, აგრეთვე, საერო, ანუ საოჯახო თეატრის არსებობაც. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში თელავში იყო ორი საერო თეატრი – „ქალაქისა“ და „ეზოსი“ და ერთიც – „საეკლესიო თეატრი“ (თელავის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან). კიდევ ბევრი საუბარი შეიძლება ამ თეატრის ისტორიაზე, მაგრამ მინდა თეატრის დღევანდელი მდგომარეობა გაგაცნოთ.

14 მარტს სპექტაკლისთვის ჩასულმა მაგისტრებმა გადაწყვიტეს წარმოდგენის დაწყებამდე გავსაუბრობოდი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს – ბატონ პაატა გულიანკვილს, რომელმაც თბილად მიგვიღო. ის გვესაუბრა შენობის მდგომარეობაზე, რესურსებზე, თანამშრომლებზე, მსახიობებზე, მაქსიმალურად დიდი ინფორმაცია მოგვანოდა, რის საფუძველზეც ვწერ ამ წერილს.

2012 წლის მეორე ნახევრიდან დღემდე თეატრს ჰყავს ახალი ხელმძღვანელი. მმართველს არცთუ ისე სახარბიელო მდგომარეობა დახვდა: თეატრს ედო ყადაღა და ჰქონდა 49 000 ლარი დავალიანება, რაც გაისტუმრა გულიანკვილმა და ყადაღაც მოეხსნა შენობას. 17 წლის მანძილზე დასი ვერ გადიოდა გას-

ტროლებზე რეგიონებში, ბოლო ორი წლის განმავლობაში კი მათ მოიარეს კახეთის ყველა რაიონი, იყვნენ ბათუმსა და თბილისში, კერძოდ, რუსთაველის თეატრში, სადაც გამართეს სამი წარმოდგენა, ეს თეატრი გვერდში უდგას თელაველებს. ასევე თელავის თეატრმა უმასპინძლა სხვადასხვა დასს. ახალი ხელმძღვანელის დამსახურებით ბატონი რობერტ სტურუა უსასყიდლოდ თანამშრომლობს თელავის თეატრთან, ესწრება რეპეტიციებს და კონსულტაციებს უწევს იქ მომუშავე რეჟისორებს.

ყოველ შემოდგომას თეატრში იმართება მუსიკის საერთაშორისო ფესტივალი, ასევე სცენა ქირავდება სხვადასხვა კულტურული ღონისძიებისთვის. შენობაში გაკეთდა 3 კინოთეატრი, გარკვეული ფართი ეთმობა ქორეოგრაფიის შესწავლას. ბატონი პაატას ინიციატივით შეიქმნა სტუდია, სადაც ახალგაზრდები ეუფლებიან სამსახიობო ოსტატობას. ორწლიანი კურსის შემდეგ საუკეთესო ოთხ სტუდენტს ეძლევა თეატრში მუშაობის საშუალება. შენობა მაქსიმალურად ათვისებულია, რაც თეატრისთვის დამატებით შემოსავალს იძლევა.

რაც შეეხება ინტერიერს, შენობა კარგ მდგომარეობაშია, ფოიეში დახვეწილი სტილის კაფე-ბარია, ფუნქციონირებს მუზეუმი, რომელიც მალე გარემონტდება, თხუთმეტივე საგრიმირო მწყობრშია, ახალი გარემონტებულია სველი წერტილები. პარალელურად არსებობს ბევრი პრობლემა: უმთავრესია გათბობა, ზამთრის პერიოდში დიდი სცენა ამის გამო უმოქმედოა. ფოიეში რამდენიმე ადგილას შესაკეთებელია მუშის ჭერი.

თეატრში აიგო ახალი, მცირე სცენა, რომელიც იტევს 200 მაყურებელს. მართალია, დარბაზები თანამედროვე ტექნიკით არ არის აღჭურვილი, არც ახალი განათება და არც ახალი მუსიკალური აპარატურა აქვთ, მაგრამ მაინც ახერხებენ მაქსიმალურად ოსტატურად გამოიყენონ კომუნისტური პერიოდის ტექნიკა. დარბაზს ესაჭიროება ახალი სკამები.

რეგიონების თეატრებს შორის ყველაზე მცირე დაფინანსება თელავის თეატრს აქვს. აქ მსახიობები (17 მსახიობი) გმირული ენთუზიზმით მუშაობენ, თუმცა, ხელფასი ბოლო ორ წელიწადში 100 ლარით მოემატათ, მაგრამ ეს ზღვაში წვეთია. დროდადრო ნახალისების სახით სარეპეტიციო თანხასაც იღებენ. თეატრს სულ 59 თანამშრომელი ჰყავს. მოხერხდა ბიუჯეტის 180 000-დან 200 000 ლარამდე გაზრდა. თეატრისთვის შეძენილ იქნა მსუბუქი ავტომობილი.

ამჯერად თეატრის რეპერტუარში 12 სპექტაკლია, მზადდება სამი პრემიერა. წარმოდგენები იმართება ყოველ პარასკევს. მინდა დიდი წარმატება და წინსვლა ვუსურვო თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს.

დიალოგი

ნადირთბა „ბოდბე“



იური მეჩითოვის ფოტო

დალი გუმლაკე

მამის როლისა და მისიის სრული დეველვაციის პირობებში ხორციელდებოდა ლირის გონს მოგების პროცესი. რამაზ ჩხიკვაძის თავნება, აბსოლუტურ უპირატესობაში დარწმუნებული, სასტიკი ლირი დროთა განმავლობაში თითქოს ახალგაზრდავდებოდა კიდევ. უფრო მხნედ და ენერგიულად გამოიყურებოდა. ტანჯული, შეურაცხყოფილი და უკიდურესად დამდაბლებული ხელისუფალი, რომელსაც სადილად ერთ კვერცხსდა თავაზობდნენ, საწყისებისადმი მიბრუნების, განვლილი გზის გაანალიზების, საღმრთოთა მიზეზების შეცნობისა და სხვისი ტკივილის გათავისების უნარს აღმოაჩენდა საკუთარ თავში და თანაღმობის ეს უცხო განცდა უხელდა მას თვალს. ამიერიდან ლირს აღელვებდა არა იმდენად საკუთარი პიროვნული ტრაგედია, რამდენადაც ტრაგიზმი იმ ყოფისა, რომელშიც დანთქმულიყო მის მიერ ნაგები ქვეყანა. იქ კი უსამართლობა, შიში, სიცივე და შიმშილი მეუფებდა. სპექტაკლში იყო სცენა, სადაც ლირი ცდილობდა თავი მოეკლა, მაგრამ იგი არ კვდებოდა, სრულიად მარტომყოფი ეგებებოდა თავის ხვედრს, მასხარას კი, რომელმაც სიკვდილს გადაარჩინა, სამგზის უყრიდა დაშნას. ეს სცენა მრავალგვარი ინტერპრეტირების შესაძლებლობას მოიცავდა, აქაც დაშიფრული იყო იმ საიდუმლოებათაგან ერთ-ერთი, რომელზედაც ჩვენ ვსაუბრობდით. მაგრამ მთავარი მასში, ალბათ, მაინც ის იყო, რომ ლირი სატანჯველისაგან ათავისუფლებდა თავის ყველაზე ერთგულ ქვეშევრდომს. ის კი ჯერ გაოცებული, მაგრამ მალევე მოვლენის აზრს

შთამნვდარი, საჩუქარივით იღებდა სასჯელს. ეს აქტი, ისე როგორც პიესაში გათამაშებული ქარიშხალი, ლირის „დაჭრილი გონების“, მისი კოსმიური, ფანტასმაგორიული წარმოსახვების ანასხლეტს წარმოადგენდა სპექტაკლში. ცოტა ხანში მასხარა წამოიჭრებოდა და ცალ ხელსა და ფეხზე შემდგარი რიტმული ხტუნვა-ხტუნვით ტოვებდა სცენას, მას აღტაცებული მაცურებლის ოვაცია მიაცილებდა. ჟანრი ლოლაშვილი, მართლაც, არაჩვეულებრივი იყო ამ როლში.

უკიდურესი დამდაბლებისა და ამაღლების გზაზე ლირის ტანჯვა მშვენიერებას იმოსავდა, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირება რაღაც უფრო მაღალ წარმოდგენაში, ბოროტების წარმხოცავ უძლიერეს ექსტაზში ინთქმებოდა და რამაზ ჩხიკვაძის ლირიც თავდავინყებით ეგებებოდა ამგვარ სულიერ მდგომარეობას.

სპექტაკლის ფინალში ლირი მხრებზე თოკგამობმულ, უკვე გარდაცვლილ კორდილიას ავანსცენამდე გამოასვენებდა, მერე გულში იხუტებდა და ვედრების აღუნერეული ინტონაციით მიმართავდა — „ერთი, ეს ღილი შემისხენი“, მაგრამ სულის მოსათქმელი დრო აღარ არსებობდა... კვლავ გაისმოდა ახალი აპოკალიფსის ძველი, სპექტაკლის დასაწყისშივე გაჟღერებული ხმები და ბოლსა და ნაცარში ინთქმებოდა ის სარემონტო ნაგებობა, რომელსაც ჩვენთან ერთად შესცქეროდა ლირის თეატრის კიდევ ორი, აქაც ერთმანეთთან დუბლირებული „პერსონაჟი“, ქანდარიდან გადმომზირალი, ახლა კი ჰაერში მოქანავე, უტყვი, მარადიული მაცურებელი და ძელზე შემომჯდარი, მულაჟისაგან შექმნილი მაიმუნი. ეს ორი ფიგურა,

(გაგრძელება. დასაწყისი „თ. და ც.“ №1,2,3. 2014 წ.)

რალა თქმა უნდა, მაყურებელთან იყო იდენტიფიცირებული და ლირის თეატრის შემზარავი ფინალიც მისი ზნეობრივი თუ ინტელექტუალური უმნიფრობით გახლდათ განპირობებული.

მრავალი საიდუმლოს მომცველი შექსპირის ამ ტრაგედიას შენ წარმოადგენდი განსაკუთრებული სიფაქიზით და უძლიერესი ვნებების ღრმა ფსიქოლოგიური მონტივირებით. შენი თეატრის ანტიმიმესური, ანტიილუზორული ბუნება, მისი ირონიულ-პაროდული პათოსი აქ გაჯერებული იყო ადამიანისადმი თანადგომითა და თანატანჯვით. შენ აქ არა მხოლოდ ამხელდი, განიკითხავდი თუ თავს ესხმოდი მაყურებელს, არამედ უკიდურესად ამძაფრებდი მარტოობისათვის განწირული, მიუსაფარი ადამიანის ყოფიერების ტრაგიკულ თემას. სპექტაკლი წარმოსახავდა აბსურდის თეატრისათვის დამახასიათებელ გროტესკულ სურათებს, მაგრამ აქ მთავარი სწორედ ის იყო, რომ სამყაროს გროტესკული მსოფლადქმა შერიგებული იყო ტრაგიკულ მსოფლგანცდასთან.

„მეფე ლირში“ იბადებოდა მუდმივი განახლები-საკენ მიმსწრაფი თეატრის ახალი ფერები, იმპულსები და მხატვრული სახეები. სპექტაკლში გათამაშებული მოვლენების დროისა და ადგილის დაუკონკრეტებლობამ, მისმა პლანეტარულმა მასშტაბმა, უბრწყინვალესმა რეჟისურამ, ასევე ბრწყინვალე აქტიორულმა ანსამბლმა და ურთულესი წარმოდგენის მხატვრული ქსოვილის მთლიანობამ რუსთაველის თეატრს კიდევ ერთხელ განუმტკიცა თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო თეატრის ავტორიტეტი.

რაც შეეხება საიდუმლოს, ვფიქრობ, იგი შენს სპექტაკლში კიდევ უფრო მეტი იყო, ვიდრე პიესაში და მის შეცნობას რობერტ სტურუას თეატრის თავისებურებებში კარგად ორინტირებული მაყურებელი სჭირდებოდა, თუმცა, ყველა დანარჩენიც ადვილად იპოვნიათ თავის წილ საზრდოს.

რ. ს. — იცი, რა მითხრა ანიქსტმა, როცა მას სპექტაკლი ვუჩვენებ?

დ. მ. — რას გეტყვოდა? როგორც ვიცი, სპექტაკლი ძალიან მოსწონდა.

რ. ს. — სპექტაკლი მოსწონდა, მაგრამ მითხრა, დიდი შეცდომა დაუშვი, როცა გაანადგურე საიდუმლო. მე ძალიან მომეწონა მისი ეს გამონათქვამი, მაგრამ როგორც არ უნდა მეცადა, ამას ვერ შევძლებდი. „მეფე ლირში“ საიდუმლოებანი მაინც რჩება. ჯერ ერთი, როგორც ეს თეატრიკული კატეგორია და მერე, იქ ყველაფერი არ იმიფრება. მაყურებელი თავად უნდა შთანვდეს მას. ეს პიესა მიგდებულ პიესად ითვლება. ჩვენს დროში მას იშვიათად დგამენ. პირველად „მეფე ლირი“ ვნახე მაშინ, როცა ლოურენს ოლივიემ ჩამოიტანა მოსკოვში. სუსტი სპექტაკლი იყო, მაგრამ ზოგიერთი რანგ მაინც მომეწონა, დამამახსოვრდა კიდევც.

დ. მ. — „ოტელო“ მაშინ არ ჩამოიტანეს?

რ. ს. — „ოტელო“ კიდევ უფრო სუსტი სპექტაკლი იყო.

დ. მ. — თავად სპექტაკლს არც მე გადავურევი-

ვარ, მაგრამ ჩემს ერთ-ერთ ყველაზე დიდ თეატრალურ შთაბეჭდილებად დღემდე რჩება ლოურენს ოლივიეს გრძელ თეთრ პერანგში შემოსილი, ფეხშიშველი ზანგი ოტელო, წითელი ვარდით ხელში და დაუენყარი, მომაჯადოებელი პლასტიკით.

რ. ს. — ჩემთვისაც.

დ. მ. — საიდუმლოებაზე ვლაპარაკობდით...

რ. ს. — საიდუმლოს გამოიფერა უმადური საქმეა. ჯერ ერთი, ის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას ემორჩილება. აი, მაგალითად, ჰამლეტის მამის ანდოლი. რა არის ეს, ჰამლეტის წარმოსახვის შედეგი თუ მამის სულის ემანაცია? ვფიქრობ, არ არის საჭირო ამის გამოთვლა. შექსპირს ის შემოყავს ტრაგედიის კვანძის შესაკვრელად, მისი კონფლიქტის გამოსაშკარავებლად. მაგრამ საქმე ისაა, რომ საიდუმლოს ხშირად ეძებენ იქ, სადაც ის არ არის. მაგალითად, „ყოფნა არყოფნის“ მონოლოგში. ჰამლეტის ამ ტექსტში რალაც ფილოსოფიურ აზრს დებენ, ყოფიერების პრობლემებზე დაფიქრებულ პრინცს წარმოსახვენ და აკანკალებული ხმით ამეტყველებენ. არადა, იქ სრულიად კონკრეტული დილემის გადაჭრაზე ფიქრობს ჰამლეტი. მან უკვე ჩაამატა თექვსმეტი სტრიქონი იმ პიესაში, რომელიც რამდენიმე წუთის შემდეგ უნდა გაითამაშონ სასახლეში მოსულმა მსახიობებმა. ჰამლეტმა უკვე იცის, რომ მამა ბიძამ მოუკლა. მისი ეს ცოდნა აი, ახლა გასათამაშებელმა სპექტაკლმა უნდა ცხადდეს და სწორედ ამის გამო პრინცი იძულებული გახდება სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ჩაებას მეფესთან. და ის ფიქრობს — მოკვდეს თუ იცოცხლოს. შეაკვდეს შურისძიების ამ საშინელ გრძნობას თუ ამოიღოს ის თექვსმეტი სტრიქონი და იცხოვროს ისე, როგორც ცხოვრობდა. ესაა, მოქმედების არსი თუ მოაცილე „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგს, გამოდის რალაც სისულელე. რუსთაველის თეატრის ჩემს სპექტაკლში, როგორც იცი, ეს მონოლოგი დემონსტრაციულად დავნივთ. დავტოვეთ მხოლოდ ის აზრი, რომ ეს ორჭყოფობა და რეფლექსია გილუსტებს ნებისყოფას. ამიტომაც სწორედ, რომ მერე ჩვენ ვეგუებით ბოროტებას. ჰამლეტისათვის ადვილი არ არის გადაწყვეტილების მიღება. მან ერთხელ უკვე უღალატა საკუთარ თავს, მისი სულიერი ნყოფისათვის შეუფერებელი ქმედება განახორციელა. მან მოკლა თავისი მეგობრები როზენკრაცი და გილდენსტერნი. მართალია, მეფემ ისინი აიძულა ეღალატათ ჰამლეტისათვის, გადაქცეულიყვნენ მსტოვრებად, მაგრამ ასეა თუ ისე, ჰამლეტიც მკვლელია.

დ. მ. — და ახლა მამაც უბიძგებს კიდევ ერთი მკვლელობისაკენ.

რ. ს. — ჰო, ინგლისურ სპექტაკლებში ეს თემები ძალიან მკვეთრად იყო გამოხატული. ჰამლეტის მამას და კლავდიუსს ერთი და იგივე, ძალიან მაგარი მსახიობი დევიდ ბარკი თამაშობდა. ზოგიერთი სცენა, მართლაც, ძალიან კარგად გამოგვივიდა, მათ შორის — კლავდიუსის ლოცვა. ეს ეპიზოდიც ჰამლეტის და კლავდიუსის ორთაბრძოლაა. მეფე ინანიებს დანაშაულს, თითქოს გულწრფელიცაა,

მაგრამ მან იცის, მის ზურგს უკან ჰამლეტი დგას და ყოველ წამს შეუძლია, უბრალოდ, დაკლას იგი. კლავდიუსს, ცხადია, შეუძლია მოუხმოს დაცვას, აიყვანოს ჰამლეტი, მაგრამ ის ძალიან რისკიანი კაცია და მიდის ბოლომდე, რადგან იცის, რომ, სწორედ ახლა დადგა ის წუთი, როცა მან უნდა აჯობოს ჰამლეტს და სჯობნის კიდევ!

პრემიერის მერე ბარკმა მითხრა — ახლა რომ ვინცბდეთ რეპეტიციებს, გაცილებით უკეთესად ვითამაშებდი, ახლა უკვე აზრზე ვარ და ვხვდები, რაც გინდოდათო, მაგრამ მე ვფიქრობ, თავიდანვე ძალიან კარგად ხვდებოდა ყველაფერს, რადგან მან არაჩვეულებრივად, თან ძალიან კონტრასტულად, ითამაშა ჰამლეტის მამაც.

იცოცხლე, როგორი იყო? წარმოიდგინე, ერთ დროს ძღვევამოსილი მეფე ახლა თავშესაფარში მცხოვრებ პენსიონერს ჰგავდა. მოკუნტული და დაპატარავებული იყო, ფეხზე ფლოსტები ეცვა, მხრებზე გაცრეცილი შალი ჰქონდა მოხვეული, სციოდა. სცენის სიღრმეში იჯდა, იქვე კასრი იდგა, რომელშიც წვიმის წვეთები ეცემოდა და ჰამლეტი გულშეძრული იყო ამ სანახაობით. ცრემლებამდე მიდიოდა, ისე ეცოდებოდა მამა. იმ თეატრის სცენა, სადაც ეს სპექტაკლი დაიდგა, მრავალგვარად ტრანსფორმირდება.

დ. მ. — „Riverside Studio“-ს სცენა გაქვს მხედველობაში, არა?

რ. ს. — ჰო, იქ შეგიძლია კლასიკური სცენა ააგო, თუ გინდა განზიდავ. ჩვენ დარბაზში ღრმად შემოჭრილ ფიცარნაგზე ვთამაშობდით, ზოგიერთ ეპიზოდში ჰამლეტი რკალად უვლიდა ამ სცენას და ისე წარმოთქვამდა თავის ტექსტს, მაგრამ შექსპირის ეს ტექსტებია რაღაც საოცრება, ესაა ჭეშმარიტად მაღალი პოეზია და მე ხშირად სულგანაბრული ვუსმენდი მსახიობებს. ჩვენს თეატრში, ისე როგორც მსოფლიოს სხვა თეატრებში, პოეზიის ეს ხიბლი ამკარად იკარგება, რა კარგადაც არ უნდა იყოს შესრულებული თარგმანი. ჩვენ ხომ გვეცინება ჟუნჟურჟოზე, დიდ ბრიტანეთში კი ეს ყვავილი ისევე კარგად იციან, როგორც ჩვენ ვიცით ვარდი და ია.

დ. მ. — პოეზიის თარგმნა, მით უფრო შექსპირის პიესებისა, დაუძლეველი წინააღმდეგობების წინაშე აყენებს ავტორს მამინაც კი, როცა ეს ავტორი ისეთი დიდი პოეტია, როგორც იყო, მაგალითად, პასტერნაკი. მე უკვე ვთქვი, რომ შექსპირის დადგმის რეკორდსმენად ხარ აღიარებული, ოცი თუ მეტი დადგმა გაქვს განხორციელებული. მათ შორის „ჰამლეტის“ კიდევ არა ერთი დადგმა და რადგან მე ყველა ეს სპექტაკლი ნანახი არა მაქვს, ახლა პატარა ციტატას მოვიტან. ამასობაში შენ შეგიძლია დაისვენო ან ეთამაშო ტომის. მას ისეთი დიდი ადგილი უკავია მენს ცხოვრებაში, რომ უსათუოდ ისიც უნდა გავაცნოთ მკითხველს.

ტომი კატაა. ის მობილურ ტელეფონში ჰყავს სტურუას და ხშირად ეთამაშება. უყვარს, ასეირნებს, აჭმევს, ტულელტშიც კი დაჰყავს. მე უკვე კარგა ხანია ვიცნობ მას და, თქვენ წარმოიდგინეთ,

ტომი მეც მიყვარს.

მაშ, ასე — „ჰამლეტი“

1992 წლიდან იწყება „ჰამლეტების“ სერია. — ლონდონის „ჰამლეტი“ ალან რიკმანით მთავარ როლში შედის შექსპირული დადგმების საუკეთესო ათეულში. ლონდონის და შემდგომ მოსკოვის თეატრ „სატირიკონში“ დადგმული „ჰამლეტი“ გააფორმა გ. მესხიშვილმა. ორივე სცენოგრაფიული გადანწყვეტა განსხვავებულია ისევე, როგორც პრინციპულად განსხვავდება ეს სპექტაკლები.

„ლონდონში დეკორაცია აგებული იყო სამფლანგისანი „ამფითეატრის“ სახით, რაც ერთიან დანადგარად კრავდა სასცენო სივრცესა და მაყურებელთა დარბაზს. მკაცრად ფუნქციონალური სცენოგრაფია, შესრულებული კონსტრუქცივის-ტული დიზაინის საუკეთესო ტრადიციაში, გამოსახავდა მოქმედების ადგილს, კერძოდ კი ზღვის სანაპიროს, ნავსადგომის განზოგადოებულ სახეს. ამავ დროს იგი გმირის სულიერ მდგომარეობას, ფილოსოფოსი რიკმანის ნევროზულ განცდებს ათვალსაჩინოებდა.

მოსკოვის „სატირიკონშიც“ „ჰამლეტი“ სცენური დიზაინის სტილშია გადანწყვეტილი, მაგრამ უპირატესად სათამაშო დეტალების მონაწილეობით, რაც მთავარი გმირის ექსცენტრიულ ხასიათს ეხამება. სცენის გარდვიგარდმო დაგებული ლიანდაგის მონაკვეთი, რომელზედაც მომაკვდავი ჰამლეტი-რაიკინი „გაგონებით“ გამოჰყავდათ, აღრმავებდა მინისქვეშეთის, ბუნკერის შთაბეჭდილებას, როგორც მოქმედების განზოგადოებული ადგილისა. ლონდონური დეკორაციის მონუმენტური ფორმები მოსკოვში შეკუმშულ და მიძიმე, დახშულ სივრცედ გადაიქცა.

„ჰამლეტების“ სერია გაგრძელდა თბილისშიც. 2003 წელს მშობლიურ რუსთაველის თეატრში სტურუამ განახორციელა ყველაზე ექსცენტრიული „ჰამლეტი“. თბილისურ ვერსიაში მ. შველიძის სცენოგრაფია ძლიერ განსხვავდება წინა დადგმებისაგან. სცენური დიზაინის კონტექსტში მოქმედების ადგილი შემოზღუდულია შირმა-ეკრანებით, რომლებიც გლობალური სამყაროს ეკლექტურ ფონს განასახიერებენ. ისტორიული პორტრეტების ფრაგმენტებით კოლაჟირებული პანორამიდან ჩანს უსასრულო სივრცე...“¹ და ამ შემზარავ ღიობს დროდადრო ფარავს ზაზა პაპუაშვილის მებრძოლი, მთელ ამ სამყაროსთან მორკინალი, მაგრამ მაინც დასალუბად განწირული ჰამლეტის ძლიერი ფიგურა. შესაძლოა, „მეფე ლირის“ შემდგომ სტურუას არც დაუდგამს ყოფიერების ტრაგიზმით ასე ღრმად აღბეჭდილი სპექტაკლი.

ნ. გუნია-კუზნეცოვა. 90-იანი წლებიდან სცენოგრაფიის ტიპთა მსგავსება და განსხვავება რობერტ სტურუას თეატრში, ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები. (კრებული. თბილისი 2007. გვ. 35)

დ. მ. — რა ქენი, დაისვენე, სანამ მე დიქტაფონზე ვწერდი?! ხმას რატომ არ იღებ თუ აღარ მეთამაშებ.

რ. ს. — როგორ არა, გეთამაშები.

დ. მ. — მაშინ მითხარი, შექსპირის რამდენი პიესა გაქვს დადგმული?

რ. ს. — ზუსტად არ მახსოვს.

დ. მ. — არ გეშინოდა მასთან ამდენჯერ შეხვედრა? ალბათ, პიტერ ბრუკიც ხშირად გახსენებდა თავს, ის ხომ ამბობს: „შექსპირი ის მწვერვალია, რომლის ფერდობები რეჟისორთა გვამებითაა მოფენილი“

რ. ს. — ეგ სულ მახსოვს, მაგრამ ლილი ფოფხაძემ მითხრა ერთხელ — ორლობეში სიკვდილს იმ ფერდობზე გარდაცვალება სჯობსო და მე მომწონს მისი ეს თვალსაზრისი. ისე კი, მეც მშვენივრად წამოვწვებოდი იმ ფერდობზე.

დ. მ. — დასასვენებლად, არა?!

რ. ს. — ასე ჯობია, მაგრამ ვნახოთ, მე კიდევ ვაპირებ შექსპირის დადგმას.

დ. მ. — 1979 წლის 11 თებერვალს შედგა „რიჩარდ III-ის“ პრემიერა. ეს იყო შენი პირველი შეხვედრა შექსპირთან და მან მაშინვე მოგიტანა საყოველთაო აღიარება. „რიჩარდმა“ მოიარა მსოფლიოს მრავალი სცენა და ფესტივალი. ამ სპექტაკლმა რამაზ ჩხიკვაძეს მსოფლიოს სახელგანთქმულ ვარსკვლავთა შორის დაუმკვიდრა ადგილი. „რიჩარდზე“, ისევე როგორც „კავკასიურ ცარცის წრეზე“, იმდენი რამ დაინერა, რომ მის ციტირებას ერთი სრული ტომიც კი არ ეყოფა, მაგრამ ზოგიერთი რამ მაინც უნდა აღვნიშნო. მოდი, მხოლოდ ინგლისში გამოთქმულ მოსაზრებებს მოვიტან. კარგად მახსოვს, მაგრამ რამე თუ შემეშალა, გამისწორე. ახლა არა თქვა, არც ეს არ მახსოვსო.

რ. ს. — გააჩნია შენ რა გახსოვს.

დ. მ. — „ტაიმის“ პუბლიკაციით დავიწყებ:

„რუსთაველის თეატრი მხოლოდ თორმეტ სპექტაკლს ითამაშებს და ვისაც ეს წარმოდგენა არ უნახავს ედინბურგში, უნდა იჩქაროს, რომ იხილოს მსოფლიოს ერთ-ერთი საუკეთესო დასი“...

„რიჩარდის როლის შესრულებით რამაზ ჩხიკვაძე შედის იმ ელიტაში, რომლის წევრები არიან ლოურენს ოლივიე, იან პოლმი და რობერტ პირში“...

„შანიწვეულ ტაიმსი“

„თქვენ არასოდეს გინახავთ შექსპირი ამგვარი ინტერპრეტაციით და დიდხანს ვერც ნახავთ, ალბათ... მათი ვარიანტი ხელისუფლების მოპოვებისათვის შეთქმულთა პოლიტიკური თამაშისა, თქვენში ბადებს იმის შეგრძნებას, რომ ეს პიესა აქამდე საერთოდ არ დადგმულა...“

მრავალი, აქ გამოყენებული ხერხი და იდეა მაცდურად სადა და სწორხაზოვანია, მაგრამ საჭირო იყო რობერტ სტურუას გენიალობის გამონათება, რომ ყოველივე ამას გამაოგნებელი ძალა მისც-

ემოდა“...

„შექსპირი რომ ცოცხალი იყოს, დღეს ის სწორედ ასე დადგამდა რიჩარდ III-ს“.

ეს პიტერ ბრუკის სიტყვებია და მხოლოდ ეს შეფასება იქნებოდა საკმარისი ამ სპექტაკლის მნიშვნელობის გასააზრებლად, მაგრამ ახლა შენ თქვი, როგორ მიხვედი „რიჩარდში“ გათამაშებული პოლიტიკური ავანტიურების ირონიულ-პაროდიულ გადაწყვეტამდე. როგორ გგონია, რატომ ჩავარდა ამ სპექტაკლის პირველი ვერსია?

რ. ს. — მე ახლა დარწმუნებული ვარ, რომ ის პირველი ვერსია სწორედ იმის გამო არ გამოივიდა, რომ მე ერთგვარი პიეტეტით, რაღაც დიდი მოკრძალებით მივუდექი მის ტექსტსაც და სახელსაც. ამხელა პიესის ნესიერი მონტაჟიც კი არ გამიკეთებია. გამოცდილებამ მასწავლა, რომ მისი დრამატურგია ვერ იტანს ასეთ უყოყმანო მორჩილებას. შექსპირის გაგება და მისი კარგად ანუ საინტერესოდ დადგმა მხოლოდ მაშინ ხდება შესაძლებელი, როცა შენ თავისუფლდები კლიშეებისაგან, ტრადიციის გაქვევებული, რელიქტური ფორმებისაგან.

დ. მ. — და თავისუფლად აპელირებ მისი იდეების სივრცეში, არა?!

რ. ს. — დიახ. ჰოდა, ეს პირველი ვარიანტი რაღაც სისულელე გამოვიდა. მომაკვდინებლად მოსაწყენი და გლუვი. თან, იაპონური მუსიკა დავადე და, ერთი სიტყვით, არ გამოვიდა.

დ. მ. — მაგრამ ამ იაპონურ მუსიკაზე აგებულმა პლასტიკამ მეორე ვარიანტში რაღაც როლი მაინც ითამაშა. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ამ ორივე სპექტაკლის ქორეოგრაფი იური ზარეცკი იყო, რომელიც შენი სახელგანთქმული სპექტაკლების ისეთივე თანაავტორია, როგორებიც დღემდე არიან გია ყანჩელი, გოგი მესხიშვილი და მირიან შველიძე, უნდა ვაღიაროთ, რომ მისი მაღალი პროფესიონალიზმი განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას სძენდა შენი სპექტაკლების რიტმულ და პლასტიკურ სახიერებას.

რ. ს. — რასაკვირველია. იური ზარეცკის გარდაცვალება ძალიან მძიმედ გადავიტანეთ, მიუხედავად იმისა, რომ მეერ ჩვენთან თვით გოგი ალექსიძე თანამშრომლობდა, მართლა დიდი ოსტატი. ახლა აღარც ის არის და იცი ალბათ, ცეკვებს და რაღაც პლასტიკურ კომპოზიციებს ზოგჯერ მე თვითონ ვდგამ.

დ. მ. — ვიცი, რა თქმა უნდა, მაგრამ მე რეპეტიციებზე აღარ დავდივარ. ის დრო, სამწუხაროდ, მოკვდა. ისე კი, ძალიან მაინტერესებს, როგორ უჩვენებ ამ დახვეწილ, პლასტიკურ მონახაზებს შენს მსახიობებს.

რ. ს. — ვუჩვენებ, ვუჩვენებ! ნუ ილიმები ასე მრავალმნიშვნელოვნად.

დ. მ. — თუ სარკასტულად?

კარგი, დავუბრუნდეთ „რიჩარდს“.

რ. ს. — ხომ ვთქვი, პირველი ვარიანტი არ

გამოვიდა და ხელი ჩავიქნიე, რამაზიც ძალიან დაძაბული იყო.

დ. მ. — აბა რა იქნებოდა, არა მხოლოდ თეატრალურ საზოგადოებაში, არამედ ქალაქშიც კი არ ცხრებოდა მითქმა-მოთქმა რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდ III-ის როლზე დანიშვნის გამო, მიუხედავად იმისა, რომ მას უკვე ჰქონდა ნათამაშები ყვარყვარე და აზდაკიც, ანუ დადასტურებული იყო მისი ზღვარდაუდებელი შესაძლებლობები.

რ. ს. — პირველად რომ გავანანილე როლები და რამაზი რიჩარდზე დაინიშნა, თეატრში ამბობდნენ — „ნუ, რა არის ესლა ეს? სტურუამ ისევ რაღაც ახალი „ფინტი“ გამოიგონაო“. მაშინ თეატრში რამდენიმე პოტენციური რიჩარდი იყო — გოგი გეგეჭკორი, ედიშერ მაღალაშვილი, კახი კავსაძე, გოგი ხარაბაძე. მათ, რა თქმა უნდა, უნდოდათ რიჩარდის თამაში.

დ. მ. — და შენც, როცა უკვე დადგი ეს სპექტაკლი, შესანიშნავად გაათამაშე ეს თემა. სპექტაკლში არაერთი პერსონაჟი იდგამდა თავზე სამეფო გვირგვინს. თითოეულ მათგანს განდიდების წყურვილი კლავდა. ბაკინგემი, ლორდი პასტინგსი, მგონი, კლარენსიც თავიანთ წარმოსახვაში ეთამაშებოდნენ და ესადაგებოდნენ ამ გვირგვინს. პატარა რიჩარდების ამ ყესტის მიღმა არა მხოლოდ მათი პოლიტიკური თამაშების ავანტიურისტული ხასიათი და ზნეობისაგან სავსებით დაცლილი ქმედებები მოიხზებოდა, არამედ, და ამას ახალა მივხვდი, ამ როლების შემომქმედი მსახიობების: გოგი გეგეჭკორის, კახი კავსაძისა და გოგი ხარაბაძის აუხდენელი ოცნებაც უნდა დაგველანდა. ბრავო, მაესტრო!

მაგრამ უნდა ვთქვა, რომ ყოველ მათგანს, მართლაც, შეეძლო კარგად ეთამაშა რიჩარდი.

რ. ს. — კი, შეეძლოთ, მაგრამ რამაზის პოტენცია და ენერჯია მაინც სხვა მასშტაბისა იყო. ამას გარდა, სწორედ მას ეყო გამბედაობა კვლავ მიბრუნებოდა ჩავარდნილ ექსპერიმენტს და ახალი ძალები დაეძებნა მიზნის მისაღწევად.

დ. მ. — აი, ეს მიბრუნება როგორ მოხდა?

რ. ს. — სრულიად შემთხვევით წავანყდი რომელიღაც შექსპიროლოგის ფრაზას — „შექსპირი მხიარულ ტრაგედიებს წერდაო“ და უცებ მივხვდი, რა უნდა გამეკეთებინა. ამას ისიც დამეხსენებოდა, რომ მუსიკალურ თემასაც მივაგენი. ხომ იცი, ამის გარეშე არ შემოძლია, მომავალი სპექტაკლის მუსიკა უნდა მესმოდეს. ჰოდა, მე და გია ყანჩელი სტუმრად ვიყავით გიორგი შენგელაიასთან. ის ადრე, „ხანუმა“ დადგმას აპირებდა. მუსიკა გიამ დაუნერა. ხანუმა, ცხადია, სოფიკო ჭიაურელს უნდა ეთამაშა, მაგრამ ამასობაში ისინი გაიყარნენ. სოფიკო კოტე მახარაძეს გაჰყვა ცოლად და ეს პროექტიც ჩაიშალა, მაგრამ დარჩა მუსიკა და იმ საღამოს გიამ რამდენიმე თემა მომასმენინა. მან, რა თქმა უნდა, უკვე იცოდა „რიჩარდის“ ახალი ჩანაფიქრი და უცებ მიხვდა, რა ხასიათის მუსიკა დამჭირდებოდა. მოსმენილ ფრაგმენტებს შორის იყო თბილისელი მხატვრების თემა. თბილისური

ბოჰემისა და რაღაც ევროპულის ნაზავი. ძალიან კოლორიტული, იუმორით გაჯერებული, მაგრამ ცოტა ცინიკურიც და ძალიან მომეწონა. პირდაპირ აკვებებოდა „რიჩარდის“ იმ ირონიულ, ფარსულ გადანყვეტას, რომელზედაც უკვე საბოლოოდ ვიყავი შეჩერებული და მაჩუქეს ეს თემა. ის გასაღებივით ერგებოდა ახალ გადანყვეტას და ძალიან დამეხმარა.

სწორი იყო ბრეხტი, როცა ამბობდა, მხოლოდ გულუბრყვილობებს შეიძლება სჯეროდეთ ჩვენს დროში ტრაგედიის სუფთა სახით არსებობაო. უკვე ვთქვი, რომ შექსპირისდროინდელ თეატრშიც ცოტა გარედან, იუმორით უყურებდნენ დიდ ტრაგედიასაც კი. აზვიადებდნენ ძალიან და სწორედ ამ გაზვიადებაში დებდნენ იუმორს. დღეს მით უფრო წარმოუდგენელია ტრაგედიის ჟანრის სისუფთავის დაცვა. ალბათ, შენც ნახე ავსტრალიელი კინორეჟისორის დრამა — „სიყვარული“, ტრენტინიანი რომ თამაშობს. ძალიან მომეწონა.

დ. მ. — მეც მომწონს რეალურისა და ირეალურის ზღვარზე ნაგები ხანეკეს ეს ახალი ფილმი

რ. ს. — ასეა, არც ერთი ჟანრი აღარ არსებობს სუფთა სახით. და არც ბევრი სხვა რამ აღარ შეიძლება იყოს ისეთი, როგორიც ადრე იყო. აღარ მახსოვს ვინ თქვა, მაგრამ სწორად კი თქვა — „ოსვენციმის მერე ლექსების წერა აღარ შეიძლებაო“, ანუ ისე აღარ შეიძლებაო.

დ. მ. — პირველად, ეგ ტეოდორ ადორნომ ოლონდ ხიროსიმაზე თქვა, მერე ბევრმა გაიმეორა სხვადასხვა ვარიაციით. „ოსვენციმი“ ჟან ფრანსუა ლიოტარმა შემოიტანა სამეცნიერო მიმოქცევაში და ეს მოსაზრება უმბერტო ეკოს, თავად ლოტარის, ჟაკ დერიდას, ჩარლზ ჯენკსის, ვოლფგანგ ველშის, როლანდ ბარტისა და სხვათა და სხვათა მოსაზრებებთან ერთად იმ პოსტმოდერნიზმს დაედო საფუძვლად, რომლის პარადიგმები შენს შემოქმედებაშიც აშკარადაა გამოვლენილი.

ძალიან მაინტერესებს შენი დამოკიდებულება ამ მიმართულებისადმი, მაგრამ ეს საკითხები მაშინ განვიხილოთ, როცა „ყვარყვარეს“ დადგმის ისტორიას შევეხებით, „ყვარყვარეს“ იმიტომ, რომ სწორედ ამ სპექტაკლმა ნათელყო ის სისტემური ცვლილება, რომელიც შენ განახორციელე რუსთაველის თეატრში, რამაც, ჩემი ღრმა რწმენით, დიდი ზეგავლენა იქონია მთელ სახელოვნებო პროცესზე. და არა მხოლოდ ჩვენში.

პოსტმოდერნული დისკურსის თავისებურებანი აშკარად იყო გამოხატული „რიჩარდშიც“. შექსპირის ამ ისტორიულმა ქრონიკამ ისეთივე ჟანრული მეტამორფოზა განიცადა რუსთაველის თეატრის ცვენაზე, როგორც პოლიკარპე კაკაბაძის 1973-74 წ. წ. სეზონში წარმოდგენილმა „ყვარყვარე თუთაბერმა“. შენ კვლავ „ყვარყვარეში“ არჩეული გზით სიარული განიზრახე და არნახულ წარმატებასაც მიაღწიე ახალი მხატვრული კონცეფციების დამკვიდრების გზაზე.

„რიჩარდში“, ისევე როგორც ადრე „ყვარყვარეში“, შენ განსაკუთრებული, პლანეტარული

მასშტაბები შესძინე სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებს. მათი წარმოდგენის ხარისხი კი ისეთ მხატვრულ დონეზე აზიდე, რომ კიდევ ერთხელ დაადასტურე შენ მიერ შეთხზული თეატრალური მოდელის ორიგინალობა, მისი მიმართება პოსტ-მოდერნულ ხელოვნებაში შემუშავებულ ისეთ პრინციპებთან, როგორებიცაა — ინტერტექსტუალობა, ნონსელექცია, კოლაჟი, პოპური, ატრაქციონის მონტაჟი, ორმაგი კოდირება თუ ცნობილი ტექსტის სრულიად ახალი ნაკითხვა.

ისტორიული ქრონიკის უაღრესად თანამედროვე ინტერპრეტაციამ, მისი გააზრების მოულოდნელობამ, ტრაგიკომიკური, გროტესკულ-ფარსული გადაწყვეტის თავისებურებამ, კარნავალურმა არსმა, პაროდირებისა და მხილების პათოსმა სრულქმნილი გამოხატულება ამჯერადაც რამაზ ჩხიკვაძის მიერ შექმნილ სახეში ჰპოვა. თუმცა, სპექტაკლს ნამდვილად ამშვენებდა ის აქტიორული ანსამბლი, რომელიც უკვე კარგად ეუფლებოდა შენი თეატრის ახალ ენას.

რამაზმა რიჩარდი ითამაშა მისი საშემსრულებლო მანერისათვის დამახასიათებელი არაჩვეულებრივი ელევანტურობითა და ტაქტით, მისი აქტიორული აზროვნებისათვის უკვე ნიშანდობლივი სიმწვაით, რაც სპექტაკლში ნამოჭრილი პრობლემების გლობალურ გააზრებაში, მათდამი დამოკიდებულების დემონსტრირებაში ისევე ნათლად გამოვლენდა, როგორც სათეატრო ხელოვნებაში კარგად ცნობილი მეთოდებისა თუ სტრუქტურების მოულოდნელი დაკავშირებით მიღწეულ ფოიერვერკულ სტილურ ერთიანობაში, რომელსაც მსახიობი ისევე ვირტუოზულად ფლობდა, როგორც შენ — სპექტაკლის ავტორი.

შექსპირის გამირმა ტრაგიკული პიროვნების თვისებები დაკარგა წარმოდგენაში. მან სპექტაკლის სხვა პერსონაჟებთან ერთად დეჰეროიზაციის გზა განვლო. აქ, ისევე როგორც თანამედროვე დრამის ეტალონურ ტექსტებში, ტრაგიკული თანაღმობის ადგილი ირონიამ დაიკავა და შექსპირის რიჩარდი რუსთაველის თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი რიჩარდის, ასე ვთქვათ, არქეტიპი გახდა.

რამაზ ჩხიკვაძის ნაცრისფერ ფრენში გამონაცობილი პერსონა ბონაპარტიზმის თვისებათა გარდა მაფიის ლიდერის თვისებებსაც ატარებდა. სპექტაკლის ავტორები რიჩარდს არ წარმოგვიდგენდით იმ პიროვნებად, რომლისგანაც დიდი ბრიტანეთის ისტორიის მხოლოდ გარკვეული პერიოდი იყო დეტერმინირებული. იმ პოლიტიკური ავანტიურების ატრაქციონში, სპექტაკლი რომ წარმოსახავდა, მნიშვნელობა არ ჰქონდა, რომელი ქვეყნის წარსულისა თუ თანამედროვეობის წიაღში იშვა განდიდების მანიაკალური ფსიქოზით შეპყრობილი ეს ბოროტმოქმედი. რიჩარდი ძველ დიქტატორთა გამოცდილებით შეიარაღებული თანამედროვე ტირანი იყო. მისი საქმოსნობა თუ დემაგოგიური ხერხების ტრივიულობა საგანგებოდ იყო ხაზგასმული. ის გროტესკული, უაღრესად პირობითი ნიღბები, რომლებსაც რიჩარდი ირგებდა

და იცილებდა, მსახიობის ირონიით იყო განათებული და ხასიათისა და მოვლენის არსის გასაშიშვლებლად მიმართული.

რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდი ლედი ანასთან შეხვედრის სცენაშიც კი არ ცდილა ისე წარმოედგინა თავისი სასიყვარული ინტრიგა, რომ გულწრფელობის ილუზია შექმნოდა ცხედართან მგლოვიარე ქალს. ხერხები, რომლებითაც კოჭლი და კუზიანი რიჩარდი „ხიბლავდა და აჯადოებდა“ მომავალ დენოფალს, საგანგებოდ უხეში და გაცვეთილი იყო. პათოსი — ნაძალადევი, ვნება — ყალბი, მაგრამ რიჩარდმა იცოდა, მიზანს უსათუოდ მიაღწევდა, რადგან ლედი ანა, ისევე როგორც სპექტაკლის სხვა გმირები, სავსებით იყო მოკლებული ზნეობრივ იდეალებს და მასაც ისევე ენადა გვირგვინდება, როგორც იმ „პატარა რიჩარდებს“, ასე მახვილგონივრულად რომ იყვნენ წარმოდგენილნი სპექტაკლის სხვა პერსონაჟების სახითაც.

ლედი ანა ბორბლებზე გამოგორებულ მამამთილის კუბოსთან ნებდებოდა რიჩარდს. ამ ვნებააშლილი ქალის ქმარიც რიჩარდს ჰყავდა მოკლული სამეფო ტახტისაკენ სავალი გზის მოსასუფთავებლად, მაგრამ ეს ტრაგიკული პრეისტორია არაფერს ცვლიდა იმ ფარსში, ახლა რომ თამაშდებოდა ჩვენ თვალწინ და იერონიმ ბოსხის დიდ ბორბალზე შემომჯდარი შავი ყორანიც გულგრილად გასცქეროდა სპექტაკლის სივრცეში განფენილი ბოროტების მარადიულ გრიმასებს. მესაფლავე ვიოლინოზე უკრავდა...

გამარჯვებული და მოზეიმე, წელგამართული და ალტაცებული რიჩარდი წითელი ვარდით ხელში მიუყვებოდა გია ყანჩელის მსუბუქი მელოდიის ტაქტს, რომლის დახვეწილი რიტმი და კამკამა სისუფთავე ისევე მოგვაგონებდა რეგტაიმს და ისევე უქმნიდა ირონიულ კონტრაპუნქტს მთელ ამ სცენას, როგორც იმ გრძელდეროიანი წითელი ვარდის დალანდა, ლოურენს ოლივიეს ოტელოს რომ ეპყრა ხელთ.

შენც გახსოვდა ეს ვარდი, როცა ამ სცენას დგამდი? ესეც იყო ერთგვარი ტექსტი — ტექსტში, ცნობილი თემებითა და ფორმებით თამაში, თუ?

რ. ს. — არა, ჯერ გავაკეთე და მერე გამახსენდა.

დ. მ. — რემინისცენციებითა და ალუზიებით ეს სპექტაკლიც უხვად იყო გაჯერებული. რიჩარდის იმ კიდევ ერთი გამარჯვების, იმ გაუგონარი არსიყის სცენას რიჩარდის ალტაცებული მზერა მიაცილებდა. შექსპირის ეს „დადებითი პერსონაჟი“ სპექტაკლის დასაწყისშივე შემოდიოდა სცენაზე. იგი რიჩარდის უახლოეს თანამებრძოლად და უნიჭიერეს მოწაფედ გვევლინებოდა და სწორედ ეს დიდად წარმატებული შეგირდი უღებდა ბოლოს თავის მასწავლებელს. ის იგდებდა ხელში იმ ქვეყნის ძალაუფლებას, რომლის გრანდიოზულ გეოგრაფიულ რუკაზეც სრულდებოდა მათი ფანტასტიკური ორთაბრძოლა.

ავანსცენასთან ნაუცბათევად შეკონინებულ იმ ხის ტრიბუნაზე, ადრე რიჩარდი რომ გამოდიოდა, ახლა რიჩარდის იდგამდა გვირგვინს. ასე იკვრე-

ბოდა ციკლი პოლიტიკური თამაშებისა და ამ ავანტიურათა გაუთავებელ მონაცვლეობას წერტილს უსვამდა ლაქიის თეთრ ხელთათმანებსა და ნაპოლეონის სამკუთხა ქუდში გამონყობილი მასხარას ირონიული ღიმილი.

ავთო მახარადის ეს მესამე როლი — იგი ამავე სპექტაკლში თამაშობდა კენტრბერიის ეპისკოპოსსა და აბსოლუტურად დეგრადირებულ მეფე ჰენრიხ IV-ს, ამკარად ასოცირდებოდა პიკასოს ცნობილ ტილოსთან — „მხატვარ სალვადოს პორტრეტი“. ამგვარი ასოციაციები თუ ციტატები ალუზიები სპექტაკლში სხვაც ბევრი იყო და იგი კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებდა მირიან შველიძის სცენოგრაფიული დიზაინის მიმართებას პოსტმოდერნისტული სახვის მთავარ პრინციპებთან. სპექტაკლში ამკარად იკითხებოდა წარმოდგენის როგორც ინტერტექსტუალური ხასიათი, ისე პოსტმოდერნული სახვის სხვა ისეთი თავისებურებანი, როგორებიცაა: ორმაგი კოდირება, უარის თქმა ყოველგვარ სელექციურობაზე და ანტიმიმეზური თეატრის პრინციპთა გათავისება.

და მე ახლა ძალიან მაინტერესებს, როგორ მიხვედი იმ აღმოჩენებთან, რომლებსაც მე და ვახტანგ ქართველიძე პრინციპულ ეკლექტიზმს ვუნოდებდით იმის გამო, რომ 1973 წელს ანუ მაშინ, როცა შენ „ყვარყვარე“ დადგი, პოსტმოდერნი, როგორც ცნება და როგორც ტერმინი, რომელშიც ის მნიშვნელობა მოიაზრება, რაც დღეს იგულისხმება მასში, ცნობილიც კი არ იყო.

აქ უსათუოდ უნდა ვთქვა, რომ შენი სათეატრო მოდელი მაშინ შეითხზა, როცა საქართველოში პოსტინდუსტრიული ხანის არამც თუ საზოგადოებრივი ცნობიერება, არამედ თვით ფორმაციაც კი არ იყო გაფორმებული. იგი არც ახლაც ჩამოყალიბებული, ჩვენ განვითარების ეს ეტაპი გამოტოვებული გვაქვს. პოსტმოდერნიზმი კი, როგორც ცნობილია, პოსტინდუსტრიული ეპოქის პროდუქტია და მიუხედავად ამისა, მისი იდეები ამკარად იკითხება თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში. ამას გარდა „პოსტმოდერნიზმის ბიბლიად“ აღიარებული უმბერტო ეკოს პირველი რომანი „ვარდის სახელი“ და ჩარლზ ჯენკსის წიგნი თანამედროვე არქიტექტურის შესახებ, სადაც პირველად იყო წარმოდგენილი ამ მიმართულების ნიშან-თვისებანი, ალბათ, მხოლოდ ინერებოდა მაშინ, როცა შენ „ყვარყვარეს“ დგამდი, რადგან პირველი მხოლოდ 1980 წელს გამოქვეყნდა, მეორე კი — 1976 წელს.

ცხადია, რომ პოსტმოდერნიზმის თუ პოსტ-პოსტმოდერნიზმის იდეები ისევე, როგორც ყველა სხვა წინმსწრები იზმის „იდეები ჰაერში“ დაჰქროდნენ და ქმნიდნენ იმ განწყობას, რომელსაც დღეს პირდაპირ უწოდებენ „პოსტმოდერნულ სიტუაციასა“ თუ „პოსტმოდერნულ მგრძობელობას“. ამ მიმართულების გულჩინგულს კი მის ღია რეტროსპექტიულობაში ხედავენ. პოსტმოდერნიზმის პარადიგმის საფუძვლად მიიჩნევენ დაეჭვებას იმ თეორიების მართებულობაში, რომლებიც ერთი

რომელიმე გაბატონებული შეხედულების თანახმად ცდილობს სამყაროს ხატის ახსნასა და გაგებას.

პოსტმოდერნიზმი მიელტვის მრავლობითობის იდეის დამკვიდრებას, კონსენსუსის მიღწევას. იგი უპირისპირდება მუდმივი განახლების იდეის ფეტიშირებას, უპირისპირდება ანტი-ტრადიციულ კონცეფციებს და ავანგარდისა თუ ზოგადად, მოდერნული ხელოვნების ღირებულებათა გადახედვასა და დაძლევას მიესწრაფვის, თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ პოსტმოდერნიზმი, მიმართავს რა ადრეული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ფორმებისა და შინაარსების გამოყენებისა და გადათამაშების, მათი მეშვეობით ისეთი ახალი კომბინაციების წარმოქმნის იდეას, რომლებიც ახალ მხატვრულ სინამდვილეს ქმნიან, ასევე ეყრდნობა მოდერნის გამოცდილებას, როგორც კლასიციზმში, რეალიზმში, აღმოსავლურ ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში თუ ანტიკურობაში გამოვლენილ იდეებს. თვით ამ მიმართულების ერთ-ერთი მამამთავარი ჟან ფრანსუა ლიოტარი თვლის, რომ „პოსტმოდერნიზმი იგივე გვიანდელი მოდერნიზმია და იგი მასში თავიდანვე იყო მოცემული, ოღონდ დაფარული სახით.“¹

ამბობენ, რომ პოსტმოდერნიზის დროშას უმბერტო ეკოს სიტყვები აწერია — „ყველა წიგნი სხვა წიგნებიდან მეტყველებს“, ხოლო ჟაკ დერიდა, პოსტსტრუქტურალიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი, განმარტავს, რომ „სამყარო — ეს არის ტექსტი“ და „ტექსტია რეალობის ერთად ერთი შესაძლებელი მოდელი“. დერიდა ილაშქრებს ლოგოცენტრისტული შეხედულების წინააღმდეგ, რომლის ქვეშაც იგი მოიაზრებს ევროპულ აზროვნებას ანტიკურობიდან მოყოლებული, ვიდრე ეგზისტენციალიზმამდე და ფენომენოლოგიამდე. მისი დაძლევა, ამ ფრანგი ფილოსოფოსის შეხედულებათა თანახმად, შესაძლებელია მეტაფიზიკურობის სანყისთა დაძვინისა და შემდეგ მათი დეცენტრაციისა და დეკონსტრუქციის განხორციელებით. იგი თვლის, რომ სწორედ ამ მეთოდის მეშვეობით უნდა „დაიშალოს“ და ხელახლა „აინყოს“ მოვლენა, ოღონდ ეს „რეკონსტრუქცია“ ახალ საფუძველზე უნდა განხორციელდეს. ამასთან ერთად ტექსტის ინტერპრეტირების თავისუფლება ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია დერიდასეულ კონცეფციამ.²

პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთი ცნობილი თეორეტიკოსი, ასევე ფრანგული სკოლის წარმომადგენელი როლან ბარტი, სახელდობრ ტექსტის ანალიზს განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს და მიიჩნევს, რომ „ტექსტი“ სხვადასხვა კულტურათა ტექსტებიდან წარმოებული „ინ-

1. Лиотар Ж. Ф., Ответ на вопрос: что такое постмодернизм?, Ежегодник Ad, Marginem, М., 1994, с.129

2. Деррида Ж. Постмодернизм и культура, АН СССР Ин-т философии, М, 1991 г. с.110

ტერტექსტია“. სამყაროს ხატი მასთან გაგებულია როგორც ვეებერთელა ველი, რომელიც გადასერილია სრულიად სხვადასხვა სოციოკულტურული დისკურსით და მათ შორის არც ერთს არ ენიჭება უპირატესობა.... ტექსტი არის არალინეალური, მრავალგანზომილებიანი და მრავალსიბრტყობრივი სივრცე, სადაც თანაარსებობს და კამათობს წერის სხვადასხვა სახეობა, რომელთაგან არც ერთი არ არის პრიორიტეტული.¹ ამას გარდა ბარტი ხაზს უსვამს მკითხველის, როგორც ტექსტის თანავტორის როლს და ყურადღებას ამახვილებს მკითხველზე (მომხმარებელზე), როგორც ტექსტის ახლებურად ნაკითხვის შესაძლებლობის მქონე სუბიექტზე. მკითხველი ბარტისათვის ანონიმური, უსახური მოცემულობა კი არ არის, არამედ „სულ ახალი და ახალი აზრის მწარმოებელია და ავტორიც მისი სტუმარია და არა მოცემული ტექსტის ერთადერთი შემოქმედი“.²

ნათელია, რომ ბარტის ამ კონცეფციისაგან, ისევე როგორც პოსტმოდერნული კულტურის სხვა წარმომადგენელთა ამავე ტიპის მოსაზრებებისაგან, რაოდენაა დავალებული მთელი თანამედროვე ხელოვნება, განსაკუთრებით კი თანამედროვე სარეჟისორო თუ სადირიჟირო ხელოვნება, რომელიც სწორედ მაშინაა საინტერესო, როცა ცნობილი ტექსტებისა თუ პარტიტურების სრულიად ახალ, მოულოდნელობის ეფექტით განათებული ინტერპრეტაციას გვთავაზობს.

მერაბ მამარდაშვილი წერდა: „რალაციის გაგება, ცოდნა შეუძლებელია, თუ ისევე და ისევე არ შეეცადე. ეს ფსიქოლოგიური მომენტი კი არ არის, არამედ ამ ფენომენის ბუნებაა. იმაში, რაც იცი, რისი ხილვაც უკვე მომხდარა, ხელახლა გადავარდნაა საჭირო. სწორედ ამიტომ არსებობს თეატრი. სწორედ ამიტომ იდგმება ტრაგედია. ხომ არსებობს ტრაგედიის ტექსტიც, მაგრამ ტექსტის გაგება არ იკითხება ტექსტიდან, რომ იკითხებოდეს მაშინ თეატრში არ ნაეიდოდით. სწორედ თეატრში ხდება ტექნიკური დინამიკითა და მრავალი ეფექტის ჩართვით ჩვენი საზრისში ჩავარდნა, გაგება, ამოფრქვევა იმისა, რაც თითქოს უკვე ვიცოდით.“³ უან ფრანსუა ლიოტარს, რომლის შეხედულებებსაც განსაკუთრებით გამოყოფენ პოსტმოდერნიზმის ისტორიისა თუ პარადიგმების კვლევისას, იგი ესმის როგორც გარკვეული ტიპის მსოფლალქმა და მგრძობელობა, როგორც „კულტურის მდგომარეობა იმ გარდაქმნების შემდეგ, რომლებმაც განსაზღვრეს თამაშის ახალი წესები მეცნიერებაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.“ ლიოტარი მიიჩნევს, რომ ხელოვნება, ისევე როგორც ზოგადად სიცოცხლე, „ოსვენციმის“ მერე აღარ შეიძლება იყოს ისეთი, როგორიც მანამდე იყო. მასაც აღარ სჯერა დიდი „მეტათხრობების“, „მეტანარცებისა“ თუ საერთოდ „ნარატივის“. რაიმე „ცენტრისა“ და „მთლიანის“ არსებობას ლიოტარიც გამორიცხავს და

„პოსტმოდერნული სიტუაციის“ უმთავრეს მახასიათებლად ისიც ეკლექტიზმს მიიჩნევს. „რადიოში უკრავენ რეგტიმს, კინოში უყურებენ ვესტერნს, ლანჩზე მიდიან მაკდონალდის ბისტროში, სადილად ნაციონალური სამზარეულოს რესტორანს სტუმრობენ, პარიზულ სუნამოს მოიხმარენ ტოკიოში, ჰონკონგში კი რეტროს სტილში შესრულებული სამოსელი აცვიან.“⁴ იქცევა რა კითხვად ასეთი ხელოვნება, როგორც დამკვეთის, ისე მომხმარებლის მდაბალ გემოვნებაზე მიუთითებს. „მხატვრული პოსტმოდერნიზმის ჭეშმარიტი მიზანი კი არ შეიძლება იყოს მარტოოდენ უბრალო აღრევა განვლილი თუ ახალი ეპოქის ხელოვნებათა ცალკეული მახასიათებლისა, ანუ ეგრეთ ნოდებულის „ინტელექტუალური დისნიეიდის“ წარმოდგენა.“ ლიოტარი თვლის, რომ „პოსტმოდერნული ხელოვნების განმასხვავებელი ნიშანი ამაღლებულის ესთეტიკა კანტინაური გაგებით“⁵, რაც ნიშნავს: წარმოუდგენელის წარმოდგენას, გამოუსახავის გამოსახვას, აღიარებას განუსაზღვრელის არსებობისა. ლიოტარის აზრით, თანამედროვე ხელოვნების ნიშანი მოუხელთებელის წარმოსახვავა, მიზანი კი, არაერთდროულის მოცემა ერთდროულში. ამასთან ერთად იგი კატეგორიულად ილაშქრებს მექანიკურად შესრულებული პოპურის წინააღმდეგ, რომელიც მრავლობითობის იდეის კომპრომეტირებას ახდენს.

ამ ტექსტებში, რომლებიც ახლა ჩვენგან დიქტოფონზე, მხოლოდ მცირეოდენი ნაწილია წარმოდგენილი პოსტმოდერნიზმის იმ მახასიათებლებისა, რომელთაც გარკვეული კავშირი აქვთ შენს შემოქმედებასთან. და მიუხედავად იმისა, რომ შენ ამ დროს, მგონი გეძინა, მაინც უნდა მიპასუხო არაერთგზის დასმულ კითხვაზე — როგორ მიხვედი „ყვარყვარემდე“?

რ. ს. — არ მეძინა, პირიქით, ძალიან ყურადღებით გისმენდი. უბრალოდ, თვალები დავხუჭე.

ამას გარდა, ხომ ნაეიკითხე შენი იმ გამოკვლევის დიდი ნაწილი, რომელიც ეძღვნება პოსტმოდერნულ ეპოქას რუსთაველის თეატრში. ბევრ რამეს ახალი თვალთ შევხედე. ეს რთული საკითხებია და ძალიან გთხოვ, ხვალ გავაგრძელოთ საუბარი. მაგრად დავილაღე.

დ. მ. — კარგი, ხვალამდე. ალბათ, ბახტინით დაიწყებ „აღიარებით ჩვენებებს“.

რ. ს. — ალბათ, ვნახოთ.

(გავრძელება იქნება)

3. მ. მამარდაშვილი, ჰუმანიზმი და ტექნიკა, უ. „აფრა“, 1998, №3, გვ. 185

4. ციტირებულია ვ. ველშის სტატიიდან „პოსტმოდერნი“, ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა, თბ., უ. „აფრა“, 1998, №4, გვ. 196

5. ვ. ველში, დასახელებული სტატია, გვ. 198.

1. Барт Р., Семиотика, поэтика, М., 1989г., с. 616

2. Барт Р., С /3 М, РНК, „Культура“, 1994 с.302

„ამერიკული დრამატურგია რუსთაველის თეატრში“

თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძემ დაამთავრა მონოგრაფია „ამერიკული დრამატურგია რუსთაველის თეატრში“. ავტორი კვლავ ერთგულია იმ პრინციპისა, რომელიც საფუძვლად დაედო მის ვრცელ გამოკვლევას „ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრში“ (2011). ყველა სპექტაკლის ანალიზს წინ უსწრებს მოკლე შესავალი და ასევე მოკლედ გადმოცემული პიესის შინაარსი, რათა მკითხველი ადვილად გაერკვეს სცენური ქმნილების არსში.

გთავაზობთ ორ თავს ამ მონოგრაფიიდან.

ნოდარ გურაბანიძე

„იტალიაში ამერიკელი ჯარისკაცი

პიყავი,

აქ კი ბინძური ზანგი ვარ“

(ა. დიუსო, ჯ. გოუ „ღრმა ფესვები“)

პირველი თანამედროვე ამერიკული პიესა, რომელიც რუსთაველის თეატრის სცენაზე დაიდგა, იყო ა.დიუსოსა და ჯ.გოუს „ღრმა ფესვები“ (რეჟისორი დ.ალექსიძე, მხატვარი დ.თავაძე, მთარგმნელი ვ.ჭელიძე, პრემიერა 24.09.1947). ორივე ავტორი ცნობილი ჟურნალისტი და პოლიეუდის სცენარისტი იყო. არნოლდ დიუსო 1942-45 წ.წ. ამერიკის არმიაში მსახურობდა და იტალიაში იბრძოდა ფაშისტთა წინააღმდეგ, ხოლო ჯეიმს გოუ ხელოვნების ბაკალავრი გახლდათ. მათ ცალ-ცალკე და თანაავტორობით შექმნილი აქვთ მრავალი პიესა, რომელთაგან ყველაზე დიდი პოპულარობა „ღრმა ფესვებმა“ მოიპოვა. ეს პიესა პირველად დაიდგა ფულტონში, სწორედ იმ ქალაქში, სადაც უინსტონ ჩერჩილმა წარმოთქვა თავისი ცნობილი სიტყვა, რომელმაც სათავე დაუდო ე.წ. „ცივი ომის“ მძვინვარე პერიოდს.

„ღრმა ფესვები“ ამერიკისა და ევროპის მრავალ სცენაზე დაიდგა. საბჭოთა კავშირში მოსკოვის ვახტანგოვის თეატრმა და ჩვენმა, რუსთაველის თეატრმა ყველაზე უწინ განახორციელეს ეს პიესა, რომელმაც შემდგომ საბჭოეთის მთელი თეატრალური სივრცე მოიარა.

ამ პიესის დადგმით თეატრი გამოეხმაურა სსრკ კომუნისტური პარტიის (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1946 წლის 26 აგვისტოს დადგენილებას „დრამატული თეატრის რეპერტუარის და მისი გაუმჯობესების შესახებ“.

ამ დადგენილებამ ძალიან მძიმე დღეში ჩააგდო თეატრები. იგი კატეგორიულად მოითხოვდა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი პიესების განხორციელებას, თანამედროვე „საბჭოთა ადამიანის გამორული ცხოვრების“ მაღალმხატვრულ ასახვას. საგანგებოდ იყო მითითებული კაპიტალისტური სამყაროს წინააღმდეგობათა და სიმახინჯეთა ასახვის აუცილებლობა, „იმპერიალიზმის ხრიკების“, „ცივი ომის“ გამჩალებელთა მხილება „მებრძოლი ჰუმანიზმისა“ და „კაცობრიობის საუკეთესო იდეალების“

პოზიციებიდან.

„ღრმა ფესვები“ ასახავდა ამერიკული ცხოვრების ერთ-ერთ უმძაფრესსა და მტკივნეულ პრობლემას — ზანგთა დისკრიმინაციას, ზანგებს შორის თვითშეგნების გაღვიძების და ადამიანური უფლებებისათვის ბრძოლის გარდაუვალობას.

თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ პიესის ავტორები სრულებითაც არ იყვნენ კომუნისტური იდეალებით ან კომუნისტური სულისკვეთებით გამსჭვალულნი. პიესა ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოებია, თავისუფალი პარტიულ-პოლიტიკური ტენდენციებისაგან და სიმართლით ასახავს XX საუკუნის ორმოციანი წლების ამერიკის სინამდვილეს.

სენატორ ელსვორთ ლენგდონის მდიდრული კარმიდამო ამერიკის სამხრეთის პატარა ქალაქში. 1945 წლის გაზაფხული. ოჯახის წევრები ელოდებიან ომიდან დაბრუნებულ ლეიტენანტს, შავკანიან ბრეტს, რომელიც ბრძოლებში მრავალგზის დაჭრილა და სახელიც მოუხვეჭია. ბრეტი შვილია ოჯახის მოსამსახურე ქალის, ბელასი, რომელიც ლენგდონებთან ოჯახის დისახლისია ათეული წლის მანძილზე და მათი კეთილგანწყობა დაიმსახურა.

სენატორი ტიპიური სამხრეთელია, მასში ინერციით კვლავ ცოცხლობს ზანგებისადმი სიძულვილი, თუმც არც ჩრდილოეთელებს სწყალობს. სენატორის ორი ქალიშვილი, ალიასი და ჯენევერა, განათლებული და თავისუფლად მოაზროვნე ახალგაზრდები არიან. სწორედ ამ ქალიშვილებთან ერთად იბრძებოდა ბრეტი და მათი წყალობაა, რომ ეს ზანგის ბიჭი, რომელიც ბუნებით ნიჭიერი და გონიერია, განათლებული და გამორჩეული იყო სხვათაგან. ბრეტის მიმართ განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა უფროსი და ალიასი, რომელიც ახლა თხოვდება და მისი საქმრო, მწერალი და ჟურნალისტი ჰოვარდი, ოჯახს ეწვია საპატარძლოს მოპატიუებით. ჰოვარდი ჩრდილოეთ ამერიკელია, უკვე რამდენიმე წიგნის ავტორი, თავისუფლად მოაზროვნე, რომლის მსჯელობა აშკარად აღიზიანებს სენატორს.

ჩამოდის ბრეტი, მშვენიერი შეხედულობის ზანგი ჭაბუკი, მკერდი ორდენების ლენტებითაა აქვს დამშვენებული. სენატორი ცივად

სცენა სპექტაკლიდან „ალიასი — თ. თარხნიშვილი,
ჰოვარდი — ბ. გეგეჭკორი, სენატორი ლენგლონი — ა. ვასაძე



შეხვდა მას, იმიტომ კი არა რომ სძულს, გაღიზიანებულია — როგორ თუ მას სადგურზე ჩემი უმცროსი ქალიშვილი — ჯენევერაც დახვდაო. კიდევ უფრო მეტად აღშფოთებული კი იმის გამოა, რომ მისმა მომავალმა სიძემ, ჰოვარდმა, ბრეტს ოთახში შემოსვლისთანავე ხელი ჩამოართვა („ზანგს არც სადგურზე ხვდებიან და არც ხელს ართმევენ თეთრკანიანები“). ისე სენატორსაც მიუძღვის წვლილი ბრეტის სწავლა-განათლებაში. ოჯახს, ალიასის ინიციატივით ახლაც უზრუნია ბრეტის მომავალზე — ჩიკაგოს უნივერსიტეტში დაუნიშნეს სტიპენდია, რათა იმუშაოს დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად, მაგრამ მათ წინაშე ახლა სხვა ბრეტია. არმიამ, თანაპოლკელებთან ცხოვრებამ და ბრძოლამ ევროპის ქვეყნებში, მეგობრობამ, ერთმანეთისთვის თავგანწირვამ, ჭირისა თუ ლხინის გაზიარებამ ძირფესვიანად შეცვალა მისი მსოფლმხედველობა. არმიამი თანასწორობისა და თავისუფლების ჰაერი ჩაისუნთქა. იგი უარს ამბობს ჩრდილოეთში, ჩიკაგოში გამგზავრებაზე, სამხრეთში უნდა დავრჩე და ზანგების სკოლაში ვიმასწავლებლოო. დედამისი, ბელა, შეშფოთებულია შვილის ამგვარი საქციელით და გადანყვეტილებით, თუმცა ბრეტი ყველას მიმართ ზრდილობიანი და ტაქტიანია. მაშინაც კი არ კარგავს სიმშვიდეს, როცა სენატორი, ცოტა არ იყოს, ცინიკურად და აგდებულად ელაპარაკება. სენატორის ქალიშვილები, მართალია, გაკვირვებულნი კი არიან ბრეტის ამ გადანყვეტილებით, მაგრამ არც საწინააღმდეგოს ამბობენ რამეს. ხოლო მწერალი ჰოვარდი ამკარად

კმაყოფილია ბრეტის საქციელით. მხოლოდ მოხუცი ბელა შფოთავს, დედის გული ცუდს უგრძნობს, მით უმეტეს, შვილს შეატყო, რომ სენატორის უფროსი ქალიშვილისადმი, ალიასისადმი, მთლად გულგრილი არ უნდა იყოს. მაგრამ ცდება, ბრეტი სენატორის უმცროსი ქალიშვილის, ჯენევერას ტრფიასს შეუპყრია. ისინი ერთმანეთს სიყვარულში გამოუტყდებიან ღამე, მდინარის პირას სეირნობისას. ამასობაში ბრეტი ქალაქ ატლანტაში, კონფერენციაზე აპირებს გამგზავრებას, სადაც შავკანიანები და თეთრკანიანები იკრიბებიან. მისი კეთილმყოფელი და მფარველი ალიასი არ ურჩევს იქ წასვლას — აქაური შავკანიანების ნდობას დაკარგავო. ბელა მთლად გადაირია, წადი სადაც გინდა, ოღონდ ნულარ დაბრუნდებო. ბრეტი გაოცებულია დედამისის ასეთი სიმკაცრის გამო. თურმე, ბელას სცოდნია, რომ მისი შავი გაყი და თეთრი ქალი (ჯენევერა) მთელი ღამე ერთად სეირნობდნენ. ეს გამოაშკარავდება და ხეზე ჩამოგვიდებნო. ბრეტს სამხედრო ფორმა ჯერ არ გაუხდია („იტალიაში ამერიკელი ჯარისკაცი ვიყავი, აქ კი ბინძური ზანგი ვარ!“), რაც, როგორც ვთქვი, უკიდურესად აღიზიანებს სენატორს და არა მარტო მას... ბრეტის თავზე საავდრო ღრუბლები იყრიან თავს: ჯერ იყო და ერთი აურზაური მოჰყვა მის შესვლას ბიბლიოთეკაში სადარბაზოს კარიდან (ზანგს ამის უფლება არ ჰქონდა მაშინ), ახლა სენატორის ძვირფასი საათი დაიკარგა და, რასაკვირველია, სენატორი ბრეტს აბრალებს მის მოპარვას, ახლავე უნდა გავჩხრიკო მისი ოთახიო, რაც მის ქალიშვილებ-

ში მძაფრ პროტესტს იწვევს. განსაკუთრებული თავგამოდებით ალიასი იცავს ბრეტს. ...ალიასის სახელზე გამოგზავნილი ერთი ანონიმური წერილი ახალ, უფრო მძაფრ არეულობას იწვევს ოჯახში. ანონიმი ემუქრება ალიასს, შავკანიან ბრეტთან დაგინახეთ მდინარის პირას მოალერსეო, იცოდე ლინჩის წესით დასჯა არ აცდებო. ბუნებრივია, ალიასი განცვიფრებულია, მერა მინდოდა ბრეტთან? ამასობაში ჯენევრა აღიარებს, რომ მან წუხელ მთელი ღამე ბრეტთან გაატარა. მე ის მიყვარსო. ამ წუთიდან იწყება ალიასის საოცარი ფერისცვალება, თურმე მასში ღრმად ყოფილა ჩამარხული ზანგებისადმი სიძულვილი. სენატორი ამყოფს ქალიშვილით — მე მგავხარო! ალიასი გამოიძახებს შერიფს, მიუხედავად იმისა, რომ ჯენევრა და ჰოვარდი ემუდარებიან — მაგას ნუ იზამო. ჰოვარდი იმასაც კი ეუბნება, იცოდე, თუ ბრეტს დაიჭერენ, ჩვენი ხვალისდელი ქორწინება არ გაიმართებაო. მაგრამ გამძვინვარებული ალიასი თავისას არ იშლის (ერთ მომენტში იგი ბრაზანციოსავით (დებდემონას მამა) მსჯელობს — ბრეტმა, უეჭველად, რალაც თილისმის ძალით მოაჯადოვა ჩემი დაო, ბრეტი ქურდია, მან ძვირფასი საათი მოიპარა და უნდა დაისაჯოსო. სენატორიც გააქტიურდა — ახალგაზრდა მოახლე გოგონა დაამინა, შენ თავს დავაჭერინებ, თუ არ იტყვი, რომ საათი ბრეტის ოთახში იპოვნეო. ბოლოს შერიფი დიდი ხალისით აპატიმრებს ბრეტს.

სენატორ ლენგდონის ოჯახში ყველაფერი აირდაირია. თვით სენატორი კმაყოფილია თავისი სიმტკიცით და უფროსი ქალიშვილის საქციელით. მაგრამ თავად ალიასი აჭრილია და

შინაგანად ამღვრეულია, მას ეჭვები ღრღნის, ყოველივე ამას ზედ ერთვის „ოჯახის ზანგების“ ბუნტი. შინამოსამსახურე გოგონამ და მოხუცმა ბელამ აქაურობა მიატოვეს. პატარა ქალაქის ზანგი მოსახლეობა მღელვარებას შეუპყრია — არავის სჯერა ბრეტის დანაშაული. ალიასის მცდელობით ბრეტს პოლიცია ჩასვამს ჩრდილოეთში მიმავალ მატარებელში, მუქარით, არ დაბრუნდე, თორემ ხეზე ჩამოგკიდებთო. მაგრამ ბრეტი ბრუნდება, ახლა იგი აბსოლუტურადაა შეცვლილი. მას სძაგს ყველა თეთრკანიანი, ყველა, დიახ, ყველა და არა მარტო ამერიკელი თეთრკანიანი და მთელ თავის ზიზღს გადმოანთხევს სენატორის ოჯახში. ჯენევრა მზადაა გაჰყვეს ცოლად, მაგრამ ბრეტი ასეთ რამეს ეუბნება: „შენ გინდა სხვაგვარ ქვეყანას ხედავდე, ეს ქვეყანა უვარგისია, უკეთესი გინდა... მეც ასე მინდა... მაგრამ ქორწინების გზით ამას ვერ მივალნევთ“. ორივენი დაბნეულები არიან. არსებობს სხვა გზა? ამის პასუხი არც ერთს არ აქვს. ჯენევრა მიდის სახლიდან... ბრეტი მაგიდიდან აიღებს მის მიერ „მოპარულ“ საათს და ხმამაღლა კითხულობს მასზე გაკეთებულ წარწერას: „პატიოსნება ყველაფერზე მაღლა დგას!“

თუმცა ამ პიესის მოკლე შინაარსი, რომელსაც მკითხველი ეს წუთია გაეცნო, ვერ გადმოსცემს მთელ მის მხატვრულ თავისებურებას, კარგად აგებულ კომპოზიციას და დიალოგების სისხარტეს, მაგრამ, მაინც, ადვილი მისახვედრია, რომ მისგან შეიძლებოდა შექმნილიყო მძაფრი პოლიტიკური ჟღერადობის სპექტაკლი, რომლის მამხილებელი პათოსი სრულიად გააშიშვლებდა „ამერიკული იმპერი-

სცენა სპექტაკლიდან. ჯენევრა — მ. ჩახაპა, ჰოვარდი — მ. გეგეჭორი



ალიზმის მთელ საშინელებას“ (და, ამგვარად, უპასუხებდა კიდევ ცკ-ას დადგენილებას), მაგრამ სპექტაკლის რეჟისორმა დოდო ალექსიძემ სულ სხვა გზა აირჩია. მთელი სპექტაკლის მანძილზე არსად იგრძნობოდა „საბჭოთა ხელოვანის“ ტენდენციურობა. მეტიც, მისი „პოლიტიკური სიფიზლე“. დალექსიძისთვის დისკრიმინაციის პრობლემა, თეთრკანიანთა და შავკანიანთა დაპირისპირება და სიძულვილი სახელმწიფოს პოლიტიკურ სისტემაში იმდენად არ არის საგულგებელი, რამდენადაც თვით ადამიანთა ბუნებაში. მას ღრმად გაუდგამს ფესვები (აქედანაა სათაურიც — „ღრმა ფესვები“) ადამიანთა ფსიქიკაში, ისტორიულ წარსულში, ცხოვრების წესში. დალექსიძემ ჩანაფიქრის განმსაზღვრელი თემა, ჩემი აზრით, იპოვა პიესის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის, მწერალ ჰოვარდის სიტყვებში: „მინის ზემოდან ყვავილი ლამაზია, მომხიბვლელი და სურნელოვანი. ქვემოთ კი ფესვები აქვს ისე გადახლართული, თითქოს ერთმანეთს სულს უხუთავენო“.

სპექტაკლის ამგვარი ფილოსოფია შეიძლება სახიფათოც კი ყოფილიყო იმ დროს, როცა ასე შეურიგებელი იდეური დაპირისპირება მძვინვარებდა „ორ სამყაროს“ შორის, მაგრამ, როგორც ჩანს, მან მაინც გაუძლო დროის გამოცდას.

ზანგთა რასობრივი დისკრიმინაციის ფესვები ამერიკის შეერთებულ შტატებში ღრმა არისო, — გვეუბნებოდნენ პიესის ავტორები და, ერთი მხრივ, შთამბეჭდავად ამხელდნენ იმ ბნელი ტრადიციების ძალას, რომლითაც შეპყრობილი იყო პიესის ზოგიერთი მოქმედი პირი, მეორე მხრივ კი, გვიჩვენებდნენ — კეთილი „ადამიანური თანასწორუფლებიანი ცხოვრებისაკენ“ სწრაფვას.

„დიმიტრი ალექსიძემ სწორად განიცადა და გაიაზრა კიდევ, პიესის დედააზრი, სწორი რეჟისორული პირობები შექნა მის გასაშლელ სცენაზე, სწორი ამოცანები დაუსახა მსახიობებს და თავისი სპექტაკლით ნათლად წარმოაჩინა რასობრივი სიძულვილის „ღრმა ფესვები“. სპექტაკლში, გარეგნულად ნესიერი, რესპექტაბელურად მცხოვრები და „დემოკრატიზმის“ ნიღბის ამოფარებული პერსონაჟები ყოველმხრივ იქნენ მხილებულნი და სცენიდან მაყურებელს ზარავდა ადამიანური ნიღბის ქვეშ მოქცეული სახე, საოცრება „ცივილიზებული ველურისა“ (იხ. ა.ვასაძის „მოგონებები, ფიქრები“. წიგნი II, გვ. 420). ამ ციტატაში მომწონს ორი განსაზღვრება „განიცადა“ და „გაიაზრა“ (პიესის დედააზრი).

მართლაც, რეჟისორს არავინ „უმხილებია“, საგანგებოდ არაფერი დაუხატავს შავ ფერებში, მან „განიცადა“ პერსონაჟების ხასიათების, მათი ფსიქოლოგიის მთელი თავისებურებანი და წარმოგვიდგინა ისინი როგორებიც იყვნენ სინამდვილეში. რეჟისორის ეს ობიექტურობა უფრო ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა, ვიდრე „მხილების“ პუბლიცისტური პათოსი მოახდენ-

და. რეჟისორის გააზრებით, „ღრმა ფესვები“ უმალ ფსიქოლოგიური დრამა იყო, ვიდრე პუბლიცისტური პამფლეტი. ამ ადამიანების დრამა ისაა, რომ ისინი „ასეთები არიან“. მათ არც ჰოლივუდური იდეები ასაზრდოებენ და არც სახელმწიფოებრივი მოსაზრებანი. უბრალოდ, ასეთია მათი რასობრივი ფილოსოფია (უფრო ზუსტად, ფსიქოლოგია), მათ ვერ წარმოუდგენიათ „ორი რასის“ შერევა, მათ ოდითგანვე სწამთ, რომ თეთრკანიანთა რასა განსაკუთრებულია, სხვაა, უფრო მალა მდგომია (შემთხვევით არ მოჰყავთ პიესის ახალგაზრდა გმირებს ციტატები შექსპირის „ოტელოდან“, რომელიც მათ, ოდესღაც, ბავშვობაში, უთამაშიათ). სხვათა შორის, არც ისაა შემთხვევითი, რომ პიესის მოქმედება სამხრეთში მიმდინარეობს, სადაც განსაკუთრებული სიმძაფრით აღიქმებოდა ამ დაპირისპირებათა მთელი ტრაგეზიმი.

დღეს, ოცდამეერთე საუკუნის პირველ ოცწლეულში, დაუჯერებელიცაა, რომ მერცხე საუკუნეში ამგვარი პრობლემების წინაშე იდგა კაცობრიობა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს ისტორიული რეალობაა და ვინც ეს იცის, იგი იმასაც ხედავს, თუ რა კოლოსალური გარდატეხა მოხდა ამერიკელი ხალხის ფსიქიკაში და ცნობიერებაში. ვინ წარმოიდგენდა მაშინ, რომ, ოდესღაც, აფრო-ამერიკელი შეერთებული შტატების პრეზიდენტი გახდებოდა?!

...1968 წელს გიგა ლორთქიფანიძე, რობერტ სტურუა და მე ვიყავით ამერიკაში თეატრალურ მოღვაწეთა ჯგუფთან ერთად და მაშინ თვალნათლივ ვნახეთ, თუ რა შემადრწუნებელია რასობრივი დაპირისპირების შუასაუკუნეობრივი სიბნელე. ვაშინგტონში აღმოვჩნდით სწორედ იმ დროს, როცა ზანგთა თანასწორუფლებიანობისათვის მებრძოლი ლუთერ კინგის მეთაურობით წამოწყებულმა მოძრაობამ თავის აპოგეას მიაღწია. ათობით ათასი ზანგი შეკრებილი იყო მდინარე პოტმაკის ორივე ნაპირთან, ლინკოლნის მემორიალიდან მოყოლებული შორს განზიდულ ბანაკებამდე. აი, სწორედ ვაშინგტონში ნავაწყდი დისკრიმინაციას უკუღმა — თეთრკანიანები კი არ ავიწროვებდნენ და ამცირებდნენ შავკანიანებს, არამედ ზანგები — თეთრებს. წლობით დაგროვილმა სიძულვილმა თავისი მედლის მეორე მხარე გვიჩვენა... რესპექტაბელური სასტუმროს ბარში, გვიან ღამით, შესული სტურუა და მე ძლივს გადავურჩით მათ სრულიად უმიზეზო აგრესიას... როგორც აღვნიშნე, ამ პიესის ერთ-ერთი მთავარი გმირი იმ მდგომარეობამდე მიდის, რომ ბოლოს ამბობს — ყველა თეთრკანიანი მძულსო (თუმცა მშვენიერი ჯენევა უყვარს!)...

ა. ვასაძე იგონებს: „რა თქმა უნდა, მსახიობებს დიდად გვიწყობდა ხელს დიმიტრი ალექსიძის საინტერესო, ნამდვილად შემოქმედებითი რეპეტიციები“-ო. ამ რეპეტიციების ძირითადი მიზანმიმართულება კი იყო პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სიღრმისაკენ სვლა: ყოველ

პერსონაჟს „იდეები“ კი არ უნდა „ეთამაშა“, არამედ დამაჯერებლად წარმოედგინა ხასიათი, მთელი თავისი ყოფითი და ფსიქოლოგიური თვისებებით, რის შედეგადაც გამოიკვეთებოდა სპექტაკლის მთავარი იდეა.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე არ იცვლებოდა მხატვარ დიმიტრი თავაძის მიერ შექმნილი სენატორ ელსვორთ ლენგდონის ბინის ინტერიერი, რომელიც ფართოდ გაშლილი დიდი დარბაზის სივრცით, მორთული ძვირფასი ნივთებით, სპილოს ძვლისფერი ავეჯით, საგვარეულო პორტრეტებით და თეთრი, ვიქტორიანული სტილისთვის დამახასიათებელი სვეტებით მართლაც რესპექტაბელურ შთაბეჭდილებას ახდენდა. სიღრმეში იდგა ყველაფრისგან გამორჩეული, მაღალზურგიანი, მძიმე, მოშავო-მოყავისფრო სავარძელი, საიდანაც ოჯახის უფროსი, სენატორი, ყველაფერს ადევნებდა თვალს. როგორც ჩანს, ეს სავარძელი მის პატივმოყვარეობასაც აკმაყოფილებდა (თავი ისევ სენატორი ეგონა). ამ როლს თამაშობდა აკაკი ვასაძე. როლი ნამდვილად საინტერესო იყო. ა.ვასაძის სენატორის იმპოზანტურობა, მისი სათუთად მოვლილი სახე, ელეგანტური ჩაცმულობა (სენატში სიტყვა აქვს წარმოსათქმელი) ძველი ყაიდის და ტრადიციების ერთგული კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. იგი თავისებურად მომხიბლავი იყო, ტაქტიანი, დახვეწილი მანერებით გამორჩეული. ქალიშვილებთან საუბრისას გამოვლენილი უმტიკივნიულო იუმორით, ცოტა უცნაური, პირდაპირი ლაპარაკით (ვითომ ძალზე გულწრფელია), მართლაც, მოუგერიებელ „შარმს“ წარმოქმნიდა. თავიდანვე მოსწონდა სულ სხვა ყაიდაზე აღზრდილი, თავისუფლად მოაზროვნე მწერალი ჰოვარდი, მისი მომავალი სასიძო (მსახიობი გიორგი გეგეჭკორი). სანამ ღრმად გაიცნობდეს, მოხიბლულია მისი „ძველმოდურობით“, სამხრეთული ტემპერამენტით. მაგრამ ნელ-ნელა, თავიდან ძლივს მოსახელთებელი ნიუანსებით, ა.ვასაძე თავისი გმირის მთელ ბუნებას გვიჩვენებდა. სანამ მისთვის, როგორც ჭეშმარიტი სამხრეთელისთვის, მტიკივნიულო თემა არ წამოიჭრებოდა, ტკბილმოუბარი მოხუცი იყო, ავადმყოფობით შეჭირვებული, ზანც მოსამსახურე ბელასთან (ბარბარე ნიკოლაიშვილი) გულითადად მოსაუბრე, მაგრამ აი, ჯარიდან ბრუნდება მის ოჯახში გაზრდილი ბრეტი (ვალერიან კვაჭაძე), მოხდენილი ზანგი ყმანვილი, რომელსაც ამერიკული არმიის ოფიცრის მუნდირი ძალიან შვენის და ეს მოხუცი სენატორიც თანდათან, მისხალ-მისხალ, ჯერ თავის უკმაყოფილებას (ბრეტს ქალაქის დელეგაცია, ცხადია, ზანგებისაგან შემდგარი, სადგურზე დახვედრია, მისი უმცროსი ქალიშვილი, ჯენეერაც, იქ ბრძანებულა, ამ ბიჭს კი ეს მუნდირი რატომღაც არ გაუხდია!), დაუფარავი იუმორის მცირე ნაკვესებით ავლენდა და შემდეგ კი შეტევაზე გადადიოდა. სურდა გამოენვია, გაელიზიანებინა ბრეტი, მა-

გრამ როგორც კი მის ტაქტიან პასუხებს მოისმენდა, მცირე ხნით წყნარდებოდა, თითქოს მხოლოდ იმისათვის, რომ ბოლმა ამრავლოს და მერე ერთიანად დაატეხოს თავს. მალე ამის დროც დგება, ბრეტი ხაზგასმული „ევროპული“ საქციელით, ინტელიგენტური მანერით, საიდანაც თავისუფალი ადამიანის ნების იმპულსები იგრძნობა, უკიდურესად აღიზიანებს სენატორს და აქ ა. ვასაძე მთელი თავისი ოსტატობით, პლასტიკით, ხმის ინტონაციური მრავალფეროვნებით გვიხატავდა თავისი პერსონაჟის სულის სიღრმეში დაბუდებულ ურჩხულს. როგორც კი რევანშის შესაძლებლობა მიეცემოდა. თითქოს სული მოითქვაო, გაახლგაზრდავებოდა სენატორი, ივინყებდა თავის ავადმყოფობას და პირველი შესაძლებლობისთანავე, ბრეტისთვის საბედისწერო სიცრუეს, როგორც ეჭვიმუტანელ ჭეშმარიტებას, ისე ბუნებრივად გაითამაშებდა, რომ თვით მის უფროს ქალიშვილსაც, ალიასაც (თამარ თარხნიშვილი), სჯეროდა ბრეტის ქურდობის ამბავი. შერიფისა და მისი ხელქვეითი პოლიციელების შემოჭრა სენატორის სახლში, ბრეტის დაპატიმრების მიზნით, სპექტაკლის საუკეთესო სცენა იყო: — მოზეიმე სენატორი, რომელიც თვალებიდან ცეცხლის ნაპერწკლებს ისროდა, დაბნეული მწერალი ჰოვარდი, სასონარკვეთილი ჯენეერა (რომელსაც ბრეტი უყვარს და, რასაკვირველია, არ სჯერა მისი ქურდობის ამბავი) მერყევი ალიასი, აქეთ-იქით რომ აწყდებიან, დაბოლმელი შერიფი, ხაზგასმულად აუმღვრეველი მაშინ, როცა მისი მუტრუკი პოლიციელები მივარდებიან ბრეტს, ურტყამენ, სისხლს ანთხევიან, ხელბორკილებს ადებენ... ნაქციული თეთრი, ქათქათა სკამები, ბრეტის დედის, ბელას კივილი, მოსამსახურე გოგონას (ნ.ალექსი-მესხიშვილი) შეშინებული შეყვირება (ამ ზანგის გოგონას გაგიჟებით შეყვარებოდა ბრეტი), აურზაურის, ქაოსის და ქუჩიდან გამაყრუებელი ხმაურის, მოკლედ, ნამდვილი კაკაფონია და ყოველივე ამის ფონზე ლისტის რაფსოდის ხმები რადიო რეპროდუქტორიდან, თავზარდამცემი კონტრასტის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. რასაკვირველია, შესანიშნავი იყო ა.ვასაძე, მაგრამ სპექტაკლის მშვენება იყო ახალგაზრდა, მსუბუქი, ცქრიალა მედეა ჩახავა ჯენეერას როლში (ეს იყო მისი პირველი მნიშვნელოვანი როლი რუსთაველის თეატრში). „ჯენეერას როლში უკვე სრულყოფილად მოიხაზა მედეა ჩახავას აქტიორული შესაძლებლობები, ამ როლში უკვე გამოაშკარავდა პოტენცია ახალგაზრდა მსახიობისა. მისი სახით დასმი კარგი, საიმედო ძალა იზრდებოდა და მიხაროდა. აკაკი ხორავაც ყოველნაირად უწყობდა ხელს გზის გაკაფვამდე და ამ დროისათვის, ახალგაზრდა ქალის მორის, მედეა ჩახავა ერთ-ერთ ყველაზე პერსპექტიულ მსახიობად გამოიკვეთა. ვხედავდი რა მის მდიდარ ბუნებრივ მონაცემებს, იმასაც ვცდილობდი, გონიერად გაფრთხილებოდი“ (იხ. ა.

ვასაძის დასახ. ნიგნი. გვ. 421).

მ. ჩახავას ჯენევერა მაყურებლის თვალწინ ყალიბდებოდა. სცენაზე თითქოს ფრინველივით შემოფრთხილდებოდა, მსუბუქ საზაფხულო კაბაში გამოწყობილი, ჰაეროვანი, მომხიბლავი, თავნება, ანცი ქალიშვილი, რალაც უჩვეულო მოლოდინით თუ სიყვარულის ჯერ გაუცნობიერებელი იმპულსით ატაცებულა. როცა სადგურიდან მობრუნებული ბრეტისთან ერთად შემობრუნდებოდა – იგი უკვე შეყვარებული იყო, მის თვალეში ახლა სხვა ცეცხლი კრთოდა. ამ თავნება (მამისა და დის ჯინაზე წავიდა სადგურში ბრეტის დასახვედრად), თითქოს, სამხრეთის გაზაფხულით თავბრუდახვეულ გოგონას, ეს მხიარულ-ბედნიერი აღტკინება დიდხანს არ გრძელდება. ბრეტისადმი სიყვარული აიძულებდა სხვანაირად აღექვა სამყარო. მართალია, მასში იმანენტურად, იმპულსურად, გაუაზრებლად ცოცხლობდა სამართლიანობის, თანასწორობის გრძნობა, მაგრამ მოვლენათა კვალობაზე მისი გონი არა მარტო ინფორმაციით იკვებებოდა, არამედ ამ ინფორმაციის, მოზღვავებული გრძნობების საფუძველზე სწორ დასკვნებს აკეთებდა და დამოუკიდებელი მოქმედების სურვილით ივსებოდა. მართალია, მას არ დაუკარგავს თავისი ხასიათის სიღბო, არ დაუნვაეს ხიდი მამასა და უფროს დას შორის, სამაგიეროდ შეიძინა შეუდრეკელი სიმტკიცე და შეუვალობა თავისი გადანყვებილების შესრულებისას. იგი პროტესტისა და მალაღფარდოვანი ტირადაების გარეშე ტოვებდა სენატორის სახლს და სწორედ ამგვარ საქციელში უფრო მეტი იყო პროტესტის მუხტი.

ვალერიან კვაჭაძეც პირველად გამოდიოდა ასეთ დიდ როლში და საინტერესო სახე შექმნა. მაგრამ, ვიმეორებ, სპექტაკლის თვალი მედია ჩახავა იყო, რომლის მიერ შექმნილ სახეში კონდენსირებული იყო მომავალი ამერიკის იდეალები, უფრო მეტად ვიდრე ვ.კვაჭაძის ბრეტში.

„ჩააქრა ეს შენი სანთელი, ლაურა!“

(ტენესი უილიამსის „შუშის სამხეცე“. რეჟ. მ. კუჭუნიძე, მხატ. გ. მესხიშვილი, მუსიკალური გაფორმება ალ. რაქვიაშვილის. მთარგმნელი ვ. ჭელიძე. პრემიერა 30.06.1970. მცირე სცენა).

დღეს რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა გვეჩვენოს ეს, XX საუკუნის კაცობრიობის ყველაზე ტრაგიკული კატაკლიზმის — მეორე მსოფლიო ომის დროს (1941-45), როცა მილიონობით ადამიანები ილუპებოდნენ ხმელეთზე, ჰაერში თუ ოკეანეში, იფერფლებოდნენ გაზის კამერებში, შიმშილით და წამებით იხრცებოდნენ საკონცენტრაციო ბანაკებში — ევროპულმა და ამერიკულმა დრამატურგიამ და თეატრმა განუმეორებელი შედეგები შექმნა: — ბერტოლდ ბრეტის „დედილო კურაჟი“ (1941), თორნტონ უაილდერის „სულ ერთი ბენო სიკვდილამდე“ (1942), ჟან პოლ სარტრის „ბუ-

ზები“ (1943), ბ.ბრეტის „სერუანელი კეთილი ადამიანი“ (1943), ჟან ანუის „ანტიგონე“ (1944), ტენესი უილიამსის „შუშის სამხეცე“ (1944), ჟან ჟიროდუს „შემლილი ქალი შაიოდან“ (1945), ალბერ კამიუს „კალიგულა“ (1945). აი, არასრული ჩამონათვალი იმ პიესებისა, რომლებიც დღესაც არ ჩამოდიან მსოფლიოს სცენიდან.

იმდროინდელი დრამატურგია გამსჭვალულია ტრაგიზმის უჩვეულო გრძნობით და ეს სავსებით ბუნებრივია — ნადგურდებოდა კაცობრიობის კულტურის და ცივილიზაციის შედეგები, ირგვლივ გამეფებული იყო სიკვდილი და ნგრევა, ადამიანის საუკეთესო იდეალებს, ზნეობას თითქოს დიდი დღე არ ეწერა არსებობისათვის, აპოკალიფსური ხანძარი მძვინვარებდა და ყველას შთანთქმით ეშუქებოდა. დრამატურგიული პოეზიის საუკეთესო წარმომადგენლები არა მარტო ამ კატაკლიზმებით დათრგუნულ ადამიანებს გვიჩვენებდნენ, არამედ ამითაც, რომლებმაც შეძლეს თავიანთი ცხოვრებისეული იდეალების შენარჩუნება ამ საყოველთაო ქაოსში.

დღეს უკვე კლასიკად აღიარებული დრამატული თხზულებებიდან ამჯერად ჩვენ გვაინტერესებს ტენესი უილიამსის „შუშის სამხეცე“, რომელშიაც, მართალია, არ ისმის შემადრწუნებელი კატასტროფის ხმები (როგორც, ვთქვათ ბრეტის „დედილო კურაჟი“) ან ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებული ანტიგონეს კივილი — „არა!“ (ჟან ანუის „ანტიგონე“), მაგრამ მასში ისეთი უჩვეულო, განუმეორებელი თანადრძობით არიან დახატული უბრალო ადამიანები, იმდენი ლირიზმია პიესაში, ისეთი ღრმა წვდომა ხასიათების ფსიქოლოგიური სიღრმისა, რომ იმდროინდელი დრამატურგიის მითოლოგიური სიუჟეტების მოდერნიზაციის, პარაბოლების, იგავების, შეფარული მინიშნების თუ სახელმწიფოს ინტერესებისა და პიროვნების ზნეობრივი მოვალეობების დაპირისპირებათა ფონზე ეს პიესა გამოირჩევა თავისი ლირიკული ინტონაციით, მგრძნობიარობით, ილუზიების საბურველში გახვეული პერსონაჟების იმგვარი სურვილებით, რაც ადამიანის არსებობას ალამაზებს, ამართლებს და განსაზღვრავს კიდევ.

ამერიკის რომელიმე დიდი ქალაქის იმ რაიონში, სადაც უპირატესად ღარიბი და საშუალო შეძლების ხალხი ცხოვრობს, ერთი უზარმაზარი სახლის უკანა მხარეს, უინგფილდებს ერთი უზარმაზარი სახლის პატარა ბინა უჭირავთ. სამნი არიან — დედა ამანდა და ქალვაჟი, ხეიბარი ლაურა და მისი ძმა ტომი, რომელიც გამყიდველად მუშაობს ფეხსაცმელების დიდ მაღაზიაში. ამ ოჯახს უმაღლესი ოჯახი თექმის, რადგან თვითად თვემდე ძლივს გააქვს თავი, ტომის სამოცდათხუთმეტი დოლარის წყალობით. ბინის ღარიბ ანტიურაჟში ერთგვარი გამოცოცხლება შეაქვს ლაურას ოთახის კედელზე მიკრულ დიდ, ხელოვნურ ცისფერ ვარდს და სასადილო ოთახში დაკიდებულ „მარადმოძლი-

მარი“, მომხიბლავი მამაკაცის პორტრეტს. ეს პორტრეტი ოჯახის უფროსისაა, რომელმაც, ერთ მშვენიერ დღეს, დაკრა ფეხი და სადაც გადაიკარგა, ისე, როგორც ეს სწვევით ლოთებს, რომლებსაც შორეული სივრცეები იზიდავთ ხოლმე.

ამანდა, ოდესღაც ლამაზი ქალი, რომელსაც მდიდარი პლანტატორების შვილები გარს ბუზებივით ეხვეოდნენ (როგორც თვითონ ამბობს), წარსულს მხოლოდ რომანტიკულ ბურუსში ჭვრეტს, რათა როგორმე ამ ილუზიებით შეიმავროს თავი და სულიერად არ დასცეს ამ გაუსაძლისი ყოფის ყოველდღიურობამ. მისი საზრუნავი მხოლოდ შვილების კეთილდღეობაა, რას არ აკეთებს, რომ მხნეობის და უკეთესი მომავლის რწმენა ჩაუნერგოს მათ, სჯერა თავისივე გამონაგონის და სურს შვილებიც დააჯეროს ამაში. ცოტა ახირებული კია, თუ რამე ჩაიფიქრა, იმაზე ლაპარაკით თავს აბერებს შვილებს. იგი სიბრაულსა და დიდ თანაგრძნობას იწვევს ერთსადაიმაცე დროს. იქ, სადაც შვილები მხოლოდ პირქუმ ფერებს ხედავენ, ქალბატონი ამანდა მოკაშკაშე, ელვარე და მიმიზღველ ფერებს ჭვრეტს. მისი ილუზიები, უსაგნო ოპტიმიზმი, სულ ამაოდ ჩავლილი აქტიურობა შემანუხებელია შვილებისათვის, ამიტომ გარბის ყოველ საღამოს „კინოში“ ტომი, რომ სამსახურის რუტინით ისედაც გაბერებული, დედამისის „შთაგონებებს“ გაექცეს და მცირე ხნით მაინც შეაფაროს თავი ჰოლივუდის „ფაბრიკის“ მიერ დამზადებულ ილუზიებს. იგი პოეტური ბუნების კაცია, კალამს აცოდვლებს, ლექსებს წერს, სამსახურში თავის მოვალეობას კი გულგრილად ეკიდება. სულ გაქცევა უნდა, მაგრამ დედისა და ლაურასადმი სიბრალული და მოვალეობა აკავებს. რა ქნას ლაურამ, ამ გამხდარმა („მკერდი ფიცარით გაქვსო“ ეუბნება დედამისი, უფრო ალერსით ვიდრე საყვედურით), ფიზიკურად სუსტმა გოგონამ, თავისი კოჭლობის გამო მიძიმედ დაკომპლექსებულმა (თუმცა ამანდა არწმუნებს, კოჭლობა სულ არ გეტყობაო), სულიერად კლდემამოსილმა და მეოცნებემ ერთადერთი, რაც მას იზიდავს, სადაც იგი სულიერ შვებას პოულობს, ეს არის „შუშის სამხეცე“, სადაც თავმოყრილია მინის თუ ბროლისაგან დამზადებული ცხოველთა მინიატურული გამოსახულებათა კოლექცია. ამ „მხეცებთან“ ურთიერთობაში ჰპოვებს იგი სულის სიმშვიდეს, აქ ეძლევა ოცნებათა და წარმოსახვათა მშვენიერ სურათებს. ყოველ მინიატურას თავისი სახელი დაარქვა და ყველას თავისი ბიოგრაფია შეუთხზა. თავისი კოლექციიდან განსაკუთრებით უყვარს პატარა, ცისფერი მინისაგან დამზადებული მარტორქა...

ამანდას დაჟინებული მოთხოვნის შემდეგ, ტომი სადილად მიიწვევს ჯიმ ოკონორს, რომელიც აგრეთვე ფეხსაცმელების მაღაზიაში მუშაობს ექსპედიტორად (დღეს რომ დისტრიბუტორებს ვუნოდებთ). ჯიმი იმავე სკოლაში

სწავლობდა, სადაც ლაურა. სკოლაში იგი მომავალ „პლებოიდ“ მიიჩნეოდა, ლამაზი, შესანიშნავი სპორტსმენი, მოყვარულ მსახიობთა შორის ვარსკვლავად მიჩნეული, უზომოდ პოპულარული სკოლის გოგოებში. ლაურა შორიდან ეტრფოდა. ერთხელ-ორჯერ გამოელაპარაკა მხოლოდ. ჯიმიმ მას ისე, სასხვათაშორისოდ, „ცისფერი ვარდი“ უწოდა. ლაურამ კი სამუდამოდ დაიმახსოვრა და თავისი ოთახის კედელზე მიაკრა დიდი ცისფერი ვარდი, თავისი განუხორციელებელი ოცნებების სიმბოლო.

ჯიმს დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ და თავადაც ამის დიდი იმედი ჰქონდა, მაგრამ ვერ აეწყო მისი ცხოვრება და ახლა მხოლოდ ექსპედიტორია მაღაზიაში, მაგრამ არ დაუკარგავს ძველებური ხალისი, უშუალობა და მაგნეტიზმი.

ისედაც მორცხვი და უსიტყვო ლაურა მთლად დაიბნევა ჯიმის შემხედვარე, თითქმის ავადაც ხდება და თავის ოთახში შეყუყუული, სადილადაც არ გამოდის, მაგრამ ამანდა, დედის ინსტინქტს აყოლილი, ვეღარ ჩერდება, ჩვენი დარისპან ქარსიძესავით აქებს და აღიდებს თავის ქალიშვილს, და ბოლოს, იმდენს იზამს, რომ ჯიმს ლაურას ოთახში შეაგზავნის. აქ ხდება ლაურას საოცარი მეტამორფოზა — რამოდენიმე წუთში ჯიმიმ გამოაცოცხლა გოგონა, ელაპარაკა, გაამხიარულა, ეცეკვა კიდეც. ლაურა სრულიად განთავისუფლდა შებოჭილობისაგან, გაიხარა, გალაღდა, განსაკუთრებით მას შემდეგ, როცა ჯიმიმ უთხრა, შენისთანა მშვენიერი გოგონა ჯერ არ შემხვედრიყო და აკოცა კიდეც. ბედნიერების მეცხრე ცაზე ატყორცნილ ლაურას სულ გადაავიწყდა, რომ ჯიმიმ უნებურად დაუმსხვრია საყვარელი შუშის მარტორქა. მაგრამ ჯიმი უცებ გამოერკვა და გულწრფელად უთხრა, საცოლე მყავს და ამ ზაფხულს ჯვარს ვინერო. გაოგნებული ლაურა მხოლოდ იმას მოახერხებს, რომ ჯიმს ხელში ჩაუდებს სახსოვარს — ფეხმოტეხილ შუშის მარტორქას.

ამანდა საყვედურებით ავსებს ვაჟიშვილს... ლაურა აქრობს სანთელს... ტომი სახლიდან მიდის...

ტენესი უილიამსის ამ პიესაში მწვავედაა დასმული ადამიანის მარტოობის თემა თანამედროვე სამყაროში, სადაც სინძინდე, სულიერი სილამაზე კატასტროფულად კარგავს ფასს. მცირე, სტანდარტულ ბინაში შეყუყუული დედაშვილები თითქოს ერთად არიან, მაგრამ სამივე ცალ-ცალკეა და, როგორც უილიამსის ცნობილი პიესის გმირი ველი („ორფეოსი ეშვება ჯოჯოხეთში“) ამბობს: „ჩვენ ყველას მისჯილი გვაქვს სამუდამო პატიმრობა ჩვენსავე ტყავში“, სწორედ ასევე არიან ეს გმირებიც არა მარტო ერთმანეთთან, არამედ გარემო სამყაროს მიმართ. არსებობისათვის ყოველდღიურმა ბრძოლამ გამოფიტა, დააკნინა ისინი, მათ არსებობას გაუცნობიერებელი „ეგზისტენციალური შიშები“ წამლავს და ტომიც გარბის „გარეთ“,

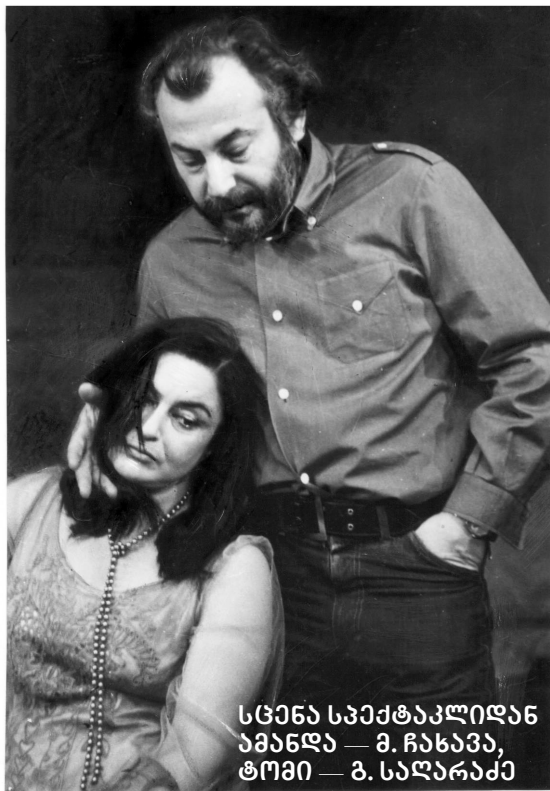
გაურკვეველი მიმართულებით, „სივრცეში“ ისე, როგორც ეს თავის დროზე გააკეთა მამამისმა. ასეთ ადამიანებს „გაქცევით თავის გადამრჩენელები“ უწოდეს. ე.წ. „წარმატების თემა“ რომელიც ასეთი პოპულარული იყო ამერიკულ ლიტერატურასა (გავისხენოთ სკოტ ფიცჯერალდის რომანები) და კინემატოგრაფში, უილიამსთან იმთავითვე უკუღმაა შეტრიალებული. პიესის ერთ-ერთი მთავარი გმირი, ამანდა, რომელიც ცდილობს, რაღაც არ უნდა დაუფუძეს, ფორმალურად მაინც, შეინარჩუნოს „ჩვეული ცხოვრების წესი“, მუდმივად მარცხს განიცდის და ყოველი ასეთი მარცხის შემდეგ ისევ თავიდან იწყებს ყველაფერს, რის გამოც არა მარტო თანაგრძნობას, არამედ ირონიასაც იწვევს. სწორია ამ ქალის მხატვრულ სახესთან დაკავშირებით თქმული, რომ მასში „გაერთიანებულია პათეტიკა გროტესკთან და იუმორი და ირონია ტრაგიზმთან“.

„შუშის სამხეცე“ რუსთაველის თეატრის „მცირე სცენაზე“ დაიდგა 1970 წელს, სწორედ მაშინ, როცა „დიდ სცენაზე“ ზედიზედ ორი მტკივნეული მარცხი განიცადა თეატრმა (ს. ჟღენტის „მინის შვილები“ და მ.ელიოზიშვილის „დილა მშვიდობისა, გოგო!“). რეჟისორად მოიწვიეს მედეა კუჭუხიძე და სწორადაც მოიქცნენ — ბევრიც რომ ეძებნათ, ამ პიესის უკეთესად დამდგმელს ძნელად იპოვინდნენ — ფართოდ ერუდირებული, ღრმა ინტელექტით დაჯილდოებული შემოქმედი, თითქოს სწორედ ასეთი ფსიქოლოგიური, კამერული დრამების დადგმისთვისაა ზედმინევენით შესაბამისი. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორმა საფუძვლიანად შეისწავლა არა მარტო ტ.უილიამსის მთელი შემოქმედება, არამედ მისი ცხოვრება, რომლიდანაც დრამატურგის მესხიერებას გამოჰყვა და ამ პიესაშიც აისახა მრავალი საგულისხმო ეპიზოდი, დედისა და დის ქცევების მთელი კომპლექსი, რამაც თავისი გამოძახილი ჰპოვა კიდეც სპექტაკლში.

საერთოდ, მ.კუჭუხიძის სპექტაკლებში არაფერი ხდება შემთხვევით — რულ უმცირესი დეტალიც კი მკაცრ ლოგიკას ემორჩილება და მთლიანი სურათის განუყოფელი და აუცილებელი ნაწილია. ამ სპექტაკლშიც ასე იყო, გოგი მესხიშვილის სცენოგრაფიიდან დაწყებული, მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლით დამთავრებული, უინგფილდების ბინის შესასვლელშივე უკვე დაბრკოლებას ნაანყდებოდა მომსვლელი — უამრავი ძველი ნივთით, დამტვრეული ავეჯით, რომლის გადაგდება, როგორც ჩანს, დიასახლისს ვერ გადაუნყვეტია, ჩახერგილი ვინრო სივრცის „გადალახვის“ შემდეგ ჩვენ ვხედავთ მოწესრიგებულ, სუფთა ბინას, სადაც ერთი-ორი ნივთი ძველი, „ზომიერი კეთილდღეობის“ ნაშთად მოჩანდა. კედელზე დიდი ცისფერი ვარდი, ოჯახის ყოფილი უფროსის დიდი პორტრეტი ინტერიერის ძირითადი აქცენტები იყო.

მართალია, ტენესი უილიამსმა „შუშის სამხეცის“ წინასიტყვაობაში განავითარა თავისი ახალი, პლასტიკური თეატრის კონცეფცია, სადაც დრამატურგის სიტყვასთან შედარებით უპირატესობა ენიჭებოდა წმინდა თეატრალური ხერხებით, სცენური საშუალებებით, მსახიობთა პლასტიკით პიესის ფორმის გარდაქმნას თეატრის სპეციფიკურ ფორმად, მაგრამ თვით ამ პიესაში, მიუხედავად იმისა, რომ მასში არის სიმბოლოები, მეტაფორები, მინიშნებები, უპირატესობა ამკარად ვერბალურ მხარეს ენიჭება.

მ.კუჭუხიძემ, რასაკვირველია, გვერდი არ აუარა, თვით შუშის სამხეცის (ბრჭყალების გარეშე!) სიმბოლიკას, მაგრამ მისი ძირითადი ყურადღება პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროსაკენ იყო მიმართული მათი ურთიერთობანი, ქცევები, შესტი, გამოხედვა თუ ინტონაცია განპირობებული იყო ხასიათის ფსიქოლოგიური თავისებურებებით. თვით ტ. უილიამსი, ვიდრე თავის ამ შედეგს შექმნიდა, განიცდიდა ზიგმუნდ ფროიდის, ჰერბერტ ლოურენსის, იუნგის იდეების გავლენას და უფრო მიდრეკილი იყო ფსიქოანალიზისაკენ. თავის ავტობიოგრაფიაში იგი წერს: „გადავწყვიტე, რომ ფსიქოანალიზი, როგორც მწერალს, დიდ დახმარებას გამინევდა. მიზეზი, რაც ექიმთან საუბრისას გაირკვა, ბრაზი და შუღლი იყო... განუწყვეტლივ მანვალელებად შიშის გრძნობა, რომელიც ზოგჯერ საშინელებაში გადაიზრდებოდა. ამ დროს ვანჩხლობდი და ვბოროტდებოდი. ამგვარი განწყობილება ჩემს



სცენა სპექტაკლიდან
ამანდა — მ. ჩახაპა,
ტომი — გ. სალარაქი

მწერლობას მუდამ თან სდევდა“.

ფროიდის ფსიქოანალიზის კვალი ამ პიესაშიც იგრძნობა: ლაურას ტანჯავს არასრულფასოვნების კომპლექსი, მისი ძმა ტომი ვერ გარკვეულა, მუდმივად რაღაცას ეძებს თავის შინაგან სამყაროში და აქედან „გაქცევას“ ლამობს. „გაქცევის“ ეს დაუძლეველი სურვილი მამის ბიოლოგიური კოდებიდან აქვს მემკვიდრეობით მიღებული (დრამატურგის ალიარეზით, მასზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ჰ.იბსენის „მოჩვენებებმა“). ქალ-ვაჟის დედა, ამანდა, მუდმივ „ეგზისტენციალურ შიშს“ შეუპყრია. ერთი სიტყვით, ამგვარი „ფსიქობიოლოგიური ერთობლიობის“ პროდუქტის — ადამიანის მიმართ გარე სამყარო იმთავითვე მტრულადაა განწყობილი. თუმცა ამ პიესაში მოქმედება ჩაკეტილ სივრცეში — „ერთ ბინაში“ ხდება, გარე სამყაროს ზენოლა მაინც იგრძნობა. „შუშის სამხეცეში“ პოეტური გამომსახველობა ჰპოვა ადამიანის მარტოობამ, არაკომუნიკაბელურობამ, უსუსურობამ, განწირულობამ, სიკეთისა და სილამაზის დაღუპვამ იმ საზოგადოებაში, სადაც ბოროტება და მდაბალი ინსტინქტები ბატონობენ, სადაც „შემწირველობა“ სუფევს“ (მ.აბაშიძე, ე.აბაშიძე, „საბჭოთა ხელოვნება“ 2, 1977).

მ.ჩახავას ამანდა უცნაური „მხიარული განწყობით“ ცდილობს გადალახოს ოჯახში ფეხმოკიდებული „არაკომუნიკაბელურობა“, რომელიც მით უფრო ძნელი ასატანია, რაც უფრო ხშირად „კომუნიკაბელურად“ კარგად შენიშნა თეატრმცოდნე ე. ლონდაძემ მ.ჩახავას მიერ შექმნილ გმირზე: „თვალისმომჭრელად მკვეთრი, არაჩვეულებრივად მოძრავი, გულუბრყვილობამდე, სიბრმავემდე იმედიანი, ნერვიული, ცოტა ისტერიკიანიც კი, წარსულზე შეყვარებული და მომავლისთვის თავგანწირული, მაგრამ მაინც დამარცხებული ადამიანი“. ახალგაზრდობაში ამანდასათვის „პეუელა“ შეურქმევიათ. მართლაც, თითქოს უჰაერო სივრცეში დაფარფატებდა მ.ჩახავას ეს ცოტა არ იყოს ასაკუმპარული, ქალი, მაგრამ ჯერ კიდევ ლამაზი და მომხიბლავი ქალი სპექტაკლის ფინალამდე მ.ჩახავას ამანდა მოგონილი სიმსუბუქით, ჩვენთვის გულისმომკვლელი თავქარიანობით უმკლავდებოდა ოჯახის პრობლემებს, ანუ, არა იმდენად მატერიალურ სიდუხჭირეს, რამდენადაც შვილების წინაშე წამოჭრილ ფსიქოლოგიურ პრობლემებს. რასაკვირველია, ხედავდა თავისი ქალიშვილის ფიზიკურ ნაკლს, რასაკვირველია, იტანჯებოდა ამის გამო, მაგრამ თავი ისე ეჭირა, თითქოს ეს არავითარ დაბრკოლებას არ შეუქმნიდა ლაურას ცხოვრებაში, მხოლოდ ქალიშვილისათვის მალულად, ხანდახან, მზერას გააპარებდა მისი მტკივანი ფხისაკენ და ამ დროს მის თვალეში უსაზღვრო სევდა და სიბრალული იკითხებოდა. მხოლოდ ფინალში ეცემოდა სულიერად. ჯერ იუმორით შეხვდა ჯიმის წასვლას (ამანდა მიმართავს ტომს: „ერთი წუთით მოდი,



სცენა სპექტაკლიდან
ლაურა — ზ. მიქაინაშვილი,
ამანდა — მ. ჩახავა

სასაცილო რაღაც უნდა გითხრა... ეს რა მხიარული ოინი გვიყავი!“), მაგრამ მალე ამ „მხიარულმა ოინმა“ საბოლოოდ დაცალა სულიერი მხნეობისაგან, ერთი კი შეავლო თვალი ლაურას, ვერ გაუძლო მის საბრალო გამომეტყველებას და „პეუელა“ მოეშვა... ფრთები დაუშვა, ახლა უკვე მისთვის სულერთია, ტომი წავა სამუდამოდ თუ შინ დარჩება, პირველად ალიარა ხმამაღლა, რომ შინაბერა ხეიბარი ქალიშვილი ჰყავს. იმედგაცრუებამ დათრგუნა იგი ფსიქოლოგიურად, მიხვდა, რომ მის შვილებს არავითარი წარმატება არ უნერიათ და ამის გაცნობიერება მისთვის თავზარდამცემი აღმოჩნდა, რადგან მთელი ცხოვრების მანძილზე თავის შვილებს მხოლოდ წარმატებაზე ფიქრს შთააგონებდა.

ტომიზე კი ჯიმის „მხიარულ ოინს“ სრულიად არ უმოქმედია, მან წინასწარ იცოდა, რომ თავისთავში ჩაკეტილ, ავადმყოფურად მორცხვ, ხეიბარ დას ვერასოდეს გაათხოვებდა. ტომის როლს თამაშობდა გურამ საღარაძე. ეს პიესა, ფაქტიურად ტომის მოგონებაა, ამიტომ ტომი ამავე დროს მთხრობელიცაა. გ.საღარაძე — მთხრობელი მსუბუქი იუმორით იწყებდა: „ეს პიესა მოგონებებს წარმოადგენს და ამდენად, თხელი ბურუსი აკრავს, სენტიმენტალურია, სიმართლეს არა ჰგავს, მოგონებებში თითქოს ყველაფერს მუსიკა გასდევს“, მაგრამ იწყებოდა სპექტაკლი და ყველაფერი სიმართლეს ჰგავდა, ხოლო რაც შეეხება სენტიმენტალიზმს, უნდა ვთქვა, რომ თუ პერსონაჟებისადმი აღძრულ ჩვენს თანაგრძნობას, სიბრალულს, გულისტკივილს შეიძლება სენტიმენტალური ენოდოს, მაშინ უნდა ვალიარო, რომ ტომი სიმართლეს ამბობდა. ამ პროლოგის შემდეგ გ.საღარაძის ტომი მოქმედებაში ჩაერთვებოდა და მხოლოდ სევდისმომგვრელ ეპილოგში მიმართავდა მაყურებელს, მაგრამ ეს საკუთარ თავზე წარმოთქმული მონოლოგი უფრო იყო. გ.საღარაძის პირველივე სიტყვებიდან ისეთი გრძნობა მიუფლიებოდა, რომ ჩემს წინ თვით ტენესი უილიამს იღდა და, მისთვის დამახასიათებელი სევდიანი ლირიზმით, ერთდროულად მოგვითხრობდა

თავის თავზეც და მის მიერ დაწერილი პიესის გმირზეც. მართლაც, თვით ტენესი უილიამსმაც მიატოვა მშობლების ოჯახი, სადაც გამუდმებული კონფლიქტები მძვინვარებდა, ისიც, ერთხანს, ფეხსაცმელების კომპანიაში მუშაობდა ვიდრე ყელში არ ამოუვიდა, დამთრგუნველი ერთფეროვნება და არ მიატოვა სამსახური, რათა თავისუფალს შემოქმედებისთვის შეენერა თავი. ჩვენ წინ იდგა გონიერი, პოეტური ბუნების ტომი — ტენესი უილიამსი, ობივატელური სამყაროს მოძულე, თვითირონით აღსავსე, ამ ქვეყანაზე გულაცრუებული. იგი თითქოს „გაუცხოებული“ ადამიანის პოზიციიდან აფასებდა დედამისის „მჩქეფარე“, გამალიზიანებელ ფაცი-ფუცს, თანაგრძნობით შესცქეროდა ლაურას განრიდებულ, კარჩაკეტილ ცხოვრებას, რაც მას გულს უკლავდა. ირონიით შესცქეროდა სტუმრის დასახვედრად დედამისის მზადებას, მის ოპტიმისტურ პროგნოზებს, მის კოპნიაობას, ჯიმის გულის მოსაგებად მოხმობილი ქალური ემპატიობების უკვე მოძველებულ ხერხებს, რადგან იცოდა თუ როგორ დამთავრდებოდა ეს ყოველივე — ჯიმის „დაბმას“ ლაურას ნაცვლად თვით ამანდა კისრულობდა, რაც უკვე კომიკურ-სენტიმენტალური ატმოსფეროს ქმნიდა.

...და, აი, მოვიდა ჯიმ ოკონორი — მერაბ თავაძე, ნამდვილი „პლეიბოი“ (მხოლოდ, ჯერჯერობით ხელმოცარული), ლამაზი, მომხიბლავი, ლალი, ძველი, წარმატებული სატრფიალო თავგადასავლებით კმაყოფილი, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც შინაგანად რალაც არეული ჭაბუკი, რომელიც ბოლომდე ვერ გარკვეულა თავის თავში, თუმცა ლაურასთან შეხვედრისას იგი ძველი ჯიმი ოკონორია, აბსოლუტურად თავისუფალი ყოველნაირი კომპლექსებისაგან.

ლაურას და ჯიმის შეხვედრა სპექტაკლის ცენტრალური ეპიზოდი იყო, სავსე ფსიქოლოგიური ნიუანსებით, გრძნობათა გრადაციებით, უეცრად აღძრული განცდებით. ლაურას როლს, დიდი პაუზის შემდეგ, რაც ავადმყოფობით იყო გამოწვეული, ბელა მირიანაშვილი თამაშობდა. ჩემს წიგნში „მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი“ უკვე აღვნიშნე, რომ ბელას ღვთისაგან ბოძებული შინაგანი სისუფთავე, სიმართლის იმანენტური გრძნობა ახასიათებდა. ჩემი აზრით, არცერთ თავის როლში მას არ გამოუმუყლავებია პერსონაჟების სულიერი ცხოვრების ღრმად წვდომის ნიჭი ისე ძლიერად, როგორც ამ სპექტაკლში. თხელი, სიფრიფანა, სახის მშვენიერი ოვალით, ღრმა, სევდის გამომხატველი თვალეებით, შეუბღალავი სინმინდით სავსე — აი, ასეთი იყო მისი ლაურა. რასაკვირველია, მსახიობმა თავისი პირადი გრძნობების, განწყობილების, ტკივილების სუბლიმაცია მოახდინა ამ როლში და ლაურა ბელად აქცია, თუმცა, ისიც უნდა ვთქვა, რომ მსახიობი რეალურ ცხოვრებაში სრულიად არ იყო დაკომპლექსებული და მხოლოდ როლის სიღრმეში ღრმა შეჭრით შეძლო ეჩვენებინა თავისი გმირის ამგვარი სულიერი

მდგომარეობა. როცა ჯიმი ეუბნებოდა: „უთქვამს თუ არა ვინმეს თქვენთვის რომ ლამაზი ხართ? იცი რა ლამაზი ხართ!.. თქვენ.. ცისფერი ვარდი ხართ“, ოდნავაც არ გვეპარებოდა ეჭვი ამ სიტყვების ჭეშმარიტებაში. ბ. მირიანაშვილის ლაურა ჯიმის უშუალოდ, გულწრფელობის ზეგავლენით ნელ-ნელა თავისუფლდებოდა თავისი კომპლექსებით გამოწვეული შთაბეჭდილებისაგან და ასევე ნელ-ნელა იცვლებოდა მისი გამომეტყველება და მისი ისედაც ლამაზი სახე უფრო ლამაზი ხდებოდა. თითქოს საკუთარი სულის სიმხურვალემ გააძნო ის ყინული, გულში რომ ედო, თავისუფლების შეგრძნებამ კი დაამსხვრია შემოჭავი ჯავშანი და გზა მიეცა ქალურ გრძნობას, ყველაზე ლამაზს სხვა გრძნობათა შორის — სიყვარულის გრძნობას. სწორედ ამ მშვენიერ, წარმატებულ ნუთებში მგრძნობიარე და შინაგანად პატიოსანი ჯიმი გამოუტყდება — საცოლო მყავთა „გადაღწევიტე პირდაპირ გითხრა, რათა გაუგებარი არაფერი დარჩეს, გული არ გატყინო...“. საოცარი ცვლილება ხდებოდა ბ.მირიანაშვილის ლაურაში — მისი გამომეტყველება იცვლებოდა, მის სულ ახლახან გაბრწყინებულ სახეს სევდის ღრუბელი გადაუვლიდა, ჯიმს ნელა მოამორებდა თვალს და ხელზე დახედავდა ჯიმის მიერ უნებურად დამსხვრეულ სათამაშოს — რქამოტეხილ მატრორქას და ჩამწყდარი ხმით, თითქმის ჩურჩულით, ამბობდა „მეტს,.. მეტს აღარ გამოივლი?“. ის ღვთაებრივი სხივი, რაც შინაგანად ანათებდა ლაურას, თანდათან სრებოდა, ახლა მის სახეზე განუსაზღვრელი ქვედა იყო აღბეჭდილი. ახლა უკვე დაუფარავი კოჭლობით, ბარბაცით მიუახლოვდებოდა ჯიმის, ნაზად იღებდა ჯიმის ხელს, ზევით ასწევდა და ფრთხილად დაუდებდა ხელისგულზე მინის მატრორქას და ხელს კვლავ მოუმუჭავდა. მხოლოდ ერთ სიტყვას ამბობდა „სახსოვრად...“ მთავარეულის არეული ნაბიჯით მიდიოდა გრამოფონთან. მომართავდა, მუსიკის ხმები მოედებოდა სცენას... ლაურა ისევ უბრუნდებოდა თავის „შუშის სამხეცეს“ — თავის „მხსნელ კუნძულს“. ეს ის „კუნძულია“, რაც თავის დროზე ხელოვნება იყო ტენესი უილიამსისათვის: „მე დავრწმუნდი, რომ წერა ჩემთვის იმ გარემოებიდან თავის დახსნის საშუალება იყო, სადაც მეტისმეტად მიჭირდა არსებობა. ხელოვნება ჩემი თავშესაფარი, ჩემი გამოქვაბული იყო, ჩემი მხსნელი კუნძული გახდა“.

...ლამის სიბნელეში ტომი ამბობდა — „ვცდილობ სწრაფად ჩავაქრო მოგონებათა სანთელი!..“ შემდეგ გამოხედავდა ეულად მდგარ, საცოდავ ლაურას, რომელსაც ანთებული სანთელი ეჭირა ხელში და ეტყოდა: „ჩააქრე ეგ შენი სანთელი, ლაურა!.. და მშვიდობით!“

დაუსრულეხელი საუბარი ნათელა ურუშაქისთან...

მარიკა წულაქი

(საუბარი III)



მარიკა წულაქი – ქ-ნ ნათელა, წინა შეხვედრის დროს ჩვენ გავჩერდით იქ, სადაც თქვენ ყვებოდით, როგორ შეხვდით პირველად, პირველ კურსზე გიორგი ტოვსტონოგოს და როგორ გასწავლიდათ მსახიობის ოსტატობას ცხოვრებაზე დაკვირვებით, თეორიულად. თეატრის თავისებურებაზე თუ გესაუბრებოდით?!

ნათელა ურუშაქი – ბევრს გვესაუბრებოდა დრამატურგიაზე. მერე და მერე, ეხლა რომ ვფიქრობ,.. რატომ გვესაუბრებოდა დრამატურგიაზე?! სწორი იყო, ვინაიდან ეს ხომ სპექტაკლის საძირკველია! ეს არის ძალიან რთული საძირკველი. ახლა, მხოლოდ სიტყვები, რომლებსაც წარმოთქვამენ გმირები... იქ ხომ არ წერია – რატომ წარმოთქვამენ ან როგორ წარმოთქვამენ; ეს რომ ასე იყოს, ეს იქნებოდა პროზა, სადაც წინასწარ არის მოცემული „პირობა“... ძალიან კარგად მახსოვს, ბ-ნი სერგო ზაქარიაძე... ჩვენ ძალიან დავახლოვდით, როცა მე აღმოვჩნდი თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგედ და სარეჟისორო კოლეგიის წევრად... ბ-ნი სერგო მანქანაში არ ჯდებოდა. მას ემ-

საუბრებოდა მანქანა. როცა დამთავრდებოდა სარეჟისორო კოლეგია, ჩვენ მივდიოდით ფეხით და ვსაუბრობდით. არ იყო ადვილი მასთან ურთიერთობა, მეორე მხრივ კი, ძალიან საინტერესო პიროვნება გახლდათ. მას რომ ეგრძნობინებინა – შენთან საუბარი არ მინდაო, მე რა თქმა უნდა, ვერ შევძლებდი ამ ურთიერთობას... ცოტა რომ შევიჩვიე, როგორც მოსაუბრე, გავუბედე და ვკითხე – „თქვენ, დილით თეატრში რომ მოდიხართ, მაშინაც ფეხით ამჯობინებთ თეატრში მოსვლას?!“ „კიო“ – მითხრა. „ავიხსნი რატომ დავდივარ ფეხით. სად უნდა ვნახო მე ჩემი მაცურებელი, თუ არა ქუჩაში; აქ ხომ ყველაზე კარგად ვლინდება ხასიათები, განსაკუთრებით თუ კონფლიქტია“. მერე ვკითხე – „თქვენ ძალიან გიყვართ – სიტყვა?!“ მიპასუხა – „მიყვარს სიტყვა, მაგრამ უფრო მიყვარს ის სიტყვა, რამაც მათქმევინა ტექსტი“... ე.ი. ისევ მივედით დრამატურგიასთან. ამიტომ, გიორგი ტოვსტონოგოვი სულ ცდილობდა, რომ ჩვენ გვცოდნოდა ეს – „მთავარი!!!“ იმას მიყვავდით იქამდე, რომ ჩვენ თვითონ აღმოგვეჩინა ეს „მთავარი“. საერთოდ, პედაგოგიკა, ნამდვილი პედაგოგიკა, მიყვანა თითოეული ახალგაზრდისა გარკვეულ დასკვნამდე; ერთად ფიქრია! როცა სხვასთან ერთად ფიქრობ და შენ თავად მიდიხარ გარკვეულ აზრამდე, ეს არასოდეს დაგავინწყდება! როცა მივედი სულხან-საბა ორბელიანის პედაგოგიურ ინსტიტუტში, მიმინვიეს კათედრის გამგედ, როცა 12-წლიანი გახდა სკოლაში სწავლება და სკოლაში შევიდა საგანი ხელოვნება. როცა გავშინაურდი ამ ჩემთვის ახალ კოლექტივში, ყველას ვეკითხებოდი – პედაგოგიური ნიჭი არსებობს?! ყველას პასუხი იყო – რა თქმა უნდა. მართლაც, ეს განსაკუთრებული ნიჭია... მერე შემზადებული მქონდა მათთვის მეორე კითხვა – როგორ ამონებთ პედაგოგიურ ნიჭს ახალგაზრდის მიღების დროს?! არც როგორ!!! ამიტომ მოზღვავედა ადამიანების რაოდენობა, რომელთაც არ შეუძლიათ მასწავლებლობა... ნამდვილი პედაგოგი ეს არის ადამიანი, რომელსაც შეუძლია და უნარი აქვს ახალგაზრდებთან ერთად „იფიქროს!“. უფრო სწორედ, თავად მიიყვანოს გარკვეულ, საჭირო დასკვნებამდე.

მ.წ. – ტოვსტონოგოვიც ასეთი იყო!

მ.წ. – ტოვსტონოგოვიც განსაკუთრებული იყო... სკოლაში არაჩვეულებრივი მასწავლებლები მყავდა. ხორავამ ინსტიტუტის დამ-

თავრების შემდეგ, გამიშვა მოსკოვში, სადაც ბრწყინვალე მასწავლებლები მასწავლიდნენ – ჯივილეგოვი, ბოაჯიევი, ალპერსი... ესენი ყველანი იყვნენ ჩემი პედაგოგები, მაგრამ ტოვსტონოგოვისნაირი არც ერთი არ იყო. მას ჰქონდა განსაკუთრებული უნარი – არანორმალურად რთული ვითარება ძალიან მარტივად აესხნა; აი, როგორც აბურდულ ძაფში, მოეძებნა წვერი და გამოეშალა იგი, დაელაგებინა ყველაფერი ლოგიკურად, სწორად და ნათლად. თანაც ჰქონდა არაჩვეულებრივი პედაგოგიური უნარი. ამ დროს მას არ ჰქონდა დადგმული თავისი საეტაპო სპექტაკლები, ჯერ ახალგაზრდა იყო და ბოლომდე იხარჯებოდა, როცა ხედავდა, რომ ჩვენც აღფრთოვანებულები ვუყურებდით და მასთან განშორება არ გვინდოდა. ყველანი ვაცილებდით ხოლმე სახლამდე, ის ცხოვრობდა სადაც ეხლა მისი სახელობის — ტოვსტონოგოვის სახელობის ქუჩაა, მაშინ 25 თებერვლის ქუჩა ერქვა. არ ვაძლევდით მას გასაქანს, სულ მასთან გვინდოდა ყოფნა, საყვარელი მასწავლებელი იყო. მასწავლიდა თეატრალურ ინსტიტუტში: ქართულ ენასა და ლიტერატურას – ვანო გიგინეიშვილი... მე მოყოლილი მაქვს შენტვისი, ვანო გიგინეიშვილი როგორ შემოვიდა პირველად ჩვენთან ლექციაზე?!

მ.გ. – არა, ძალიან საინტერესოა, მაგრამ ქ-ნო ნათელა, ჯერ მაინც მინდა ტოვსტონოგოვზე ვისაუბროთ... თქვენ თქვით, რომ თეორიულად ტოვსტონოგოვი პირველ რიგში, დრამატურგიას გასწავლიდათ...

მ.შ. – არა, ყველაფერს გვასწავლიდა...

მ.გ. – მესმის, ქ-ნო ნათელა, მაგრამ თუ შეგიძლიათ ეხლა გააცნობიეროთ – რა ხერხებით გასწავლიდათ — მაგალითად, დრამატურგიას, ჯერ პირველ კურსზე?

მ.შ. – გეტყვი, გეტყვი... ყველაფერი რთული, საერთოდ, მოიცავს იმას, რაც ადვილია. დრამატურგიას გვასწავლიდა...

მ.გ. – მაგალითად, როგორ?!

მ.შ. – ის გვეკითხებოდა – საკუთარ თავს დალაპარაკებხარ?! როგორ არა! როდის ელაპარაკება ადამიანი თავის თავს?!

მ.გ. – როცა შინაგანი მონოლოგი აქვს, რაღაც აქვს გადასანწყვეტი...

მ.შ. – ყველა იხსენებდა, როდის ელაპარაკებოდა თავის თავს; ყველა მოყვებოდა და შემდეგ, ის ამბობდა – ე.ი. ყველას გქონიათ მონოლოგი; აი, ეს არის მონოლოგი, როდესაც ადამიანი თავის თავს ელაპარაკება. როდის ელაპარაკება ადამიანი თავის თავს?! აი, ასე შეეყავდით დრამატურგიაში...

მ.გ. – დიალოგზე?!

მ.შ. – გვაყიდინა უბნის წიგნაკები და დავავალა: ჩაინერეთ დიალოგები. განსაკუთრებით მაშინ, როცა ოჯახის წევრები ტელეფონით ლაპარაკობენ, ჩაინერეთ, რაც გესმით და გესმის მხოლოდ ერთის ლაპარაკი, მაგრამ ვარაუდობ,

წარმოიდგენ მეორის პასუხებსაც... ეს გვარჩევდა ამოკითხვას და გვასწავლიდა ცხოვრებას. შემდეგ გვეუბნებოდა – ამას იმიტომ ვაკეთებდი, რომ ცხოვრება დრამატურგიულია: – ადამიანი ან თავის თავს ელაპარაკება ან სხვას...

მ.გ. – კი, ქ-ნო ნათელა, მაგრამ არის მეტნაკლებად კონფლიქტური სიტუაცია. თეატრალურ ხელოვნებაში უნდა იყოს მწვავე კონფლიქტი, არა?! გთხოვდათ ტოვსტონოგოვი განსაკუთრებულად მწვავე კონფლიქტური სიტუაციების ჩაწერას?!

მ.შ. – არა, დიალოგებზე უკვე მოგიყევი, როგორ გვანერინებდა...აი, ჯგუფური დაპირისპირება, ანუ ურთიერთსაინააღმდეგო სურვილებით მომქმედი ადამიანების შეჯახება, უფრო რთულად „მოსაპოვებელი“ იყო, მაგრამ ყველას მოგვქონდა, ვისაც როგორი შეხვედრია და ვცდილობდით, როგორც სტუდენტებს შეგვეძლო, ამოგვეხსნა – რამ გამოიწვია შეჯახება; თვითონაც გვეხმარებოდა, რა თქმა უნდა... მერე მივხვდი უკვე, როცა თავად გავხდი პედაგოგი, თუ რამდენ რამეს გვაძლევდნენ და როგორ ჩვენი მასწავლებლები!

მე გითხარით, რომ პედაგოგებს ინსტიტუტში აკაკი ფალავა არჩევდა, რომელიც ძალიან დიდი მოღვაწე გახლდათ; ბევრს იცნობდა და არჩევდა არაჩვეულებრივ ადამიანებს. სწავლა თეატრალურ ინსტიტუტში არ იყო. აქ მიმდინარეობდა – შესწავლა! ამიტომ ვილაცხას უნდა შეეყვანე ამ სამყაროში. ყველა ამას თავისებურად აკეთებდა. ზოგი გამორჩეულად, ამიტომ მინდა მოგიყევი ვანო გიგინეიშვილზე...

მ.გ. – დიას, ქ-ნო ნათელა...

მ.შ. – ქართული ვანო გიგინეიშვილამდე ჩვენ უკვე გვასწავლა არნოლდ ჩიქობავამ... ვართ ბოლო კურსზე. ცხრილში გაჩნდა – ქართული ენა... მაშინ ვინ გაბედავდა კითხვის დასმას ან გაპროტესტებას, მაგრამ ჩვენთვის ვიფიქრეთ – რა დავაშავეთ ამისთანა, კიდევ ქვემდებარე და შემასმენელი გვინდა?! ხმა, რა თქმა უნდა, არ ამოგვიღია... ვსხედვართ მე-6 აუდიტორიაში. გაიღო კარი. შემოვიდა შუახნის, ქალარაშერეული კაცი; დაჯდა წყნარად, დაიწყო ჟურნალის ამოკითხვა. მაშინ ჩვენ არ ვამბობდით „ვარ:“ სხვანაირად გაზრდილები ვიყავით და ვამბობდით „გახლავართ“. ამოგვხედა. ჩამთავრა გვარების კითხვა. გვითხრა „ჩემი მდგომარეობა ძალიან რთულია!“... ყველაფერს მოველოდით, მხოლოდ ამას — არა... გავოცდით. „დიდი ხანია ვასწავლი ქართულ ენას, მაგრამ ვისაც უნდა ვასწავლო, მინდა, რომ გამოადგეს, რასაც ვასწავლი. მე კი არ ვიცი რას ნიშნავს სამსახიობო ხელოვნება, იქნებ ამიხსნათ“. დავიჯერეთ. ვალიკო კვაჭაძე იყავდა მოლაპარაკე ძალიან. დაიწყო ამან ახსნა. ეს უგდებს ყურს. ვალიკო უხსნის: სულ სიტყვასთან გვაქვს საქმე, უნდა განვასახიეროთ. მალიკო მრევლიშვილი გვასწავლის მეტყველებასო.... ამან ჰკითხა – მაგალითად რომელიმე

ტექსტი მომიყვანეთო, დამინერეთ რომელიმე დაფაზეო. ვალიკომ დანერა. ნამიკითხეო. ამან ნაიკითხა. ერთ ადგილას, რატომ შეყვინდიო?! ბ-ნო ვანო, აქ მძიმეაო. მერე ჰკითხა, იქ რატომ თქვი ხმამალლო?! ბ-ნო ვანო, აქ ძახილის ნიშანაიო. აბა, ეხლა ნაშალე სიტყვები და მხოლოდ სასვენი ნიშნები დატოვეო. ნაშალა ვალიკომ და დაფაზე დავინახეთ ბელურებივით დაფის ხაზზე ჩამომჯდარი სასვენი ნიშნები, რომელთა გარეშედაც ვერაფერს ვერ გაიგებ, თუ სიტყვებს ისინი დართული არ ექნებათ... აი, ასე გვასწავლიდნენ ჩვენი პედაგოგები... ხედავთ, როგორ ჩაგვიტრიაა ერთად ფიქრში...

მ.გ. – ასეთი იყო ტოვსტონოგოვიც...

მ.წ. – მოვუყვით, ისიც აღფრთოვანებული იყო, - ხომ ხედავთ, რა მნიშვნელობა აქვს სასვენ ნიშნებსო... რასაც გვასწავლიდნენ, ყველაფერი მიდიოდა მსახიობის ხელოვნებისკენ.

მ.გ. – ტოვსტონოგოვი მსახიობის ხელოვნებაზე როგორ გესაუბრებოდათ?!

მ.წ. – მსახიობის ხელოვნებაზე გვესაუბრებოდა როგორც ურთულეს ხელოვნებაზე. გვესაუბრებოდა იქიდან გამომდინარე, რაც ჩვენ ვიცოდით. როცა ახალ აუდიტორიას ხვდები – უნდა დაინყო იქიდან, რაც მას ესმის! ყველა საქმე, დანყბული წვრილმანი საქმეებიდან, დამთავრებული შეთხზვით ცხოვრებაში, ნამდვილია. ბუნება და ადამიანი შექმნა ღმერთმა, მაგრამ ის, რაც ადამიანმა შექმნა, რალაცისაგან შექმნა. რა სჭირდება?! რალაც მასალა! მხატვარმა, რომ შექმნა — რა მასალიდან?! ეს არის ფუნჯი, ტილო და ა.შ.. მუსიკოსმა პარტიტურა და შემდეგ საკრავები... მსახიობის მასალა რა არის?! თვითონ!!! თვითონ არის მასალა და თვითონ არის ხელოვნების ქმნილება. არც ერთი, სხვა ხელოვნება ასეთი რთული არ არის!!!

მ.გ. – ეს სიტყვიერად აგისხნათ, მაგრამ ხერხის თვალსაზრისით, რაიმეს ხმარობდა, რომ თქვენ უფრო დაუფლებოდათ ამ ხელოვნებას?!

მ.წ. – მაინც რეჟისორი იყო, მაინც უფრო აჩვენებდა...

მ.გ. – დაკვირვების თვალსაზრისით?!

მ.წ. – ამდენი დროც არ იყო, მეორე კურსზე — ნაწყვეტები, მესამე კურსზე სპექტაკლი დავდგით — „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“, ოსტროვსკის; მეოთხე კუთხეზე — „მდაბიონი“...

მ.გ. – სადაც ბ-ნი გოგიც თამაშობდა...

მ.წ. – მაშინ, ვაჟების ნაკლებობა იყო და ამიტომ გოგი გვეხმარებოდა... იმდენი ჭკუა რომ გვექონოდა — ჩაგვენერა ეს ლექციები... სამწუხაროდ, არ ჩაგვინერია...

ასეთი ლექციები გვექონდა და ჩავდიოდით თეატრში და იქაც არაჩვეულებრივ სამყაროს ვხედავდით.

მ.გ. – მაშინ, რუსთაველის თეატრი არ იყო პათეტიკური?!

მ.წ. – იყო, მაგრამ სცენაზე იდგა აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე... ხორავა არაჩვეულებრი-

ვი გახლდათ. თანაც ბრძენი ადამიანი იყო.

მ.გ. – თქვენ გიყვარდათ ხორავა?!

მ.წ. – ძალიან.

მ.გ. – როგორც პიროვნება, როგორი იყო ხორავა?!

მ.წ. – ეხლა გეტყვი — ინსტიტუტი იყო თავისი „შვილი“. მას თავისი ღვიძლი შვილი ადრე დაელუპა და ინსტიტუტში ეგულებოდა თავისი „შვილები“... დღე არ იყო, თეატრიდან არ ამოსულიყო ინსტიტუტში... რომ გამოივლიდა დერეფანში, სულ უყურებდა სტუდენტებს — აბა, ერთი, რაიმე უზნეობა შეემჩნია... კაბინეტი საკუთარი არ ჰქონდა. ერთი ოთახი იყო. ერთ კუთხეში იყო ბულალტერია, მეორეში — ადმინისტრაცია, მესამე კუთხეში — სასწავლო ნაწილი, მეოთხეში იჯდა ხორავა, როგორც ლომი გამომწყვდეული გალიაში და სრული სერიოზულობით მუშაობდა... რუსუდან მიქელაძე არ იძლეოდა წიგნებს ბიბლიოთეკიდან; ხორავა ყველას აძლევდა უფლებას, უარს არ ეტყოდა... ცრემლს ვერ იტანდა. ნყლიან „პიპეტკით“ რომ დაგვევლებინა თვალები და იმას დაენახა, აუცილებლად აგისრულებდა სურვილს...

ხორავა პირადად ურეკავდა ყველა სტუმარს და საუკეთესო მასურებელს ახვედრებდა სტუდენტებს, სახელსაც უქმნიდა... ვერიკო ანჯაფარიძე რომ ჩამოვიდა ვენეციიდან (ფესტივალზე იყო), აკაკი ხორავამ მოიწვია ინსტიტუტში. მაღალი კიბის თავში იდგა ეს მთასავით კაცი... მთელი სტუდენტობა კი ვიდექით სათითაოდ საფეხურებზე, ხელში გვეჭირა თითო ვარდი და ვერიკოს ამოსვლასთან ერთად ვანვდიდით ამ ვარდს, - ეს ხორავას დადგმა იყო... გვაჩვენდა უფროსი თაობის პატივისცემას!

სანარმოო პრაქტიკას, კონო ბადრიძე გვასწავლიდა...

არაჩვეულებრივი პედაგოგები გვყავდა!

არ გვინდოდა ინსტიტუტიდან წამოსვლა...

რატომ ვყვები ეხლა ამას მე?! იმიტომ, რომ ნებისმიერ სასწავლებელში, ნებისმიერ საქმიანობაში, თუ არ არის გატაცება, იქ არ არის სიყვარული და თუ სიყვარული არ არის, არაფერი ღირსეული არ იქმნება!!!

ჩვენი უწმინდესობა სულ გვეუბნება, სიყვარული არის ღმერთი! აი, ეს სიყვარული ჰქონდა აკაკი ხორავას... ვისაც სკოლა აბარია, იმას უნდა უყვარდეს ბავშვები, რომ სულის საზრდო მისცეს და სულის საზრდო ეს არის ის აუცილებელი რამ, რაც ზრდის ადამიანს... ხელოვნებაც სულის საზრდოს იძლევა და ამიტომ არის ასეთი მნიშვნელოვანი... (ხანგრძლივი პაუზა)

მ.გ. – ქ-ნო ნათელა, მე მგონი დაგლალეთ, დღეს ამით დავამთავროთ.

მარიკა ნულაძე

შტრიხები ჰორტიკულტურისათვის

ნათელა პაატაშვილი

მანანა თევზაძე

ნათელა პაატაშვილი – ოჯახის წევრებისათვის, ახლობლებისა და მეგობრებისათვის, თეატრში – კოლეგებისა და თანამშრომლებისათვის – პაჭიკა...

მასსოვს მისი როლები მოზარდ მსახიობებსა თეატრის სცენაზე. მსახიობებმა სახეთა მრავალფეროვნება, მსახიობის თამამი ქცევა, ხმის ჟღერადობა...

ნათელა პაატაშვილს, ამ ნიჭიერ და მომხიბლავ ქალს, ტრავესტის შესანიშნავი ნიჭი გააჩნია და თავისი ცხოვრება, სიყვარული, ბავშვებსა და საყვარელ თეატრს – მოზარდ მსახიობებსა თეატრს გაუზიარა. მართალია, დღეს ბიჭებს აღარ თამაშობს, მაგრამ რამდენი ჭკვიანი, მოხერხებულის, ეშმაკი, ცელქი ბიჭი უთამაშია... ალბათ, სხვა თეატრშიც შეეძლო დამშვიდებით მუშაობა, როლებიც ექნებოდა, მაგრამ თვითონ ცნება – სიმშვიდე მის აქტიურულ პალიტრაში არ შედის. მისი ექსცენტრიკა იმ დრამატიზმითაა სავსე, რომელიც მიუტევლობასა და მარცხს, ბედნიერებასა და სევდას შორის ზღვართაა განონასწორებული და ეს ყველაფერი – ჯამბაზის, ბავშვისა და მოხუცის არაჩვეულებრივი გულუბრყვილობის მიღმაა დარჩენილი.

ნათელა პაატაშვილი – ანუ პაჭიკა, იმ წლების შესახებ მოგვითხრობს, რომელიც მისი სამსახიობო ცხოვრების ყველაზე მთავარ მომენტებად იქცა.

ნათელა პაატაშვილი:

— თეატრით ჩემი გატაცება ადრე დაიწყო...

დედაჩემს მარჯანიშვილის თეატრის სტუდია ჰქონდა დამთავრებული, ძალიან უყვარდა თეატრი და მეც თეატრალური ბავშვობა მქონდა... შოთა ქორჩიაძე და ჟორა შავგულიძე ჩვენი ახლობლები იყვნენ, განსაკუთრებით ჟორა მოდიოდა ჩვენთან ხშირად... მხრებზე შესემულს დამატარებდა და მეუბნებოდა, – აბა, ერთი ეს ლექსი წამიკითხე, აბა, ეს მითხარი, აბა, ის მითხარი!.. მეც ისე ვკითხულობდი, რომ ავატირებდი ხოლმე... პატარა ვიყავი, ბუნდოვნად მასსოვს, როდესაც „კოლმეურნის

ქორწინებაში“ ხარიტონის როლში სცენაზე ვნახე, საგრძობად შევვარდი, – ჟორა ბიძია, ჩქარა მაკოცე და კიდევ ითამაშე-მეთქი... ასე მეგონა, ვეტყოდი და ისიც ითამაშებდა...

სკოლა რომ დავამთავრე და ინსტიტუტში ვერ მოვეწყვე, მარო აბრამიშვილმა შემომთავაზა – პიონერთა სასახლეში სპექტაკლი გააკეთო!..

გავიოცე, – სპექტაკლი როგორ უნდა დავდგა, ჯერ მსახიობიც არ ვარ, მითუმეტეს, რეჟისორი და ბავშვებთან ეზოში რომ რაღაცას ჩემით ვაკეთებ, ეს ხომ სულ სხვაა-მეთქი...

ერთი კვირა ვფიქრე, დედაჩემს დაველაპარაკე, სხვებსაც დავეკითხე, იმათაც მითხრეს, – სცადე, ვინ რას გეტყვის, 16 წლის ბავშვი ხარ, მერე რა მოხდაო?.. გავაკეთე „ბაქია ბაქია“... მას მეორე სპექტაკლიც მოჰყვა – მიხალკოვის „მამლაყინ-ნას თავგადასავალი“... დოლიძეზე რომ სკოლაა, იქაური მოსწავლეები დავაკავე, სხვათა შორის, ეს სპექტაკლი ტელევიზიამაც აჩვენა.

სპექტაკლის დადგმის პროცესი მომეწონა...

ტელევიზიაში ჯულიეტა ვაშაყმაძე გავიცანი. გაოცებული შევეყურებდი ამ უნიჭიერეს, განათლებულ ქალს, საოცრად ერუდირებულ პიროვნებას, ძალიან წარმატებულ დიქტორს, რომელსაც სამი თუ ოთხი ინსტიტუტი ჰქონდა დამთავრებული... ძალიან ბევრი რამ მან მასწავლა ცხოვრებაში. თეატრალურის გამოცდებისთვის – მეტყველებაში მომამზადა... ძალიან გაბრაზდა, ეწყინა, რომ ვერ მოვეწყვე და მითხრა, – დროს ნუ დაკარგავ, არ გინდა ამ სპექტაკლების კეთება, პირდაპირ თეატრში დაიწყე მუშაობა...

მოზარდ მსახიობებსა თეატრში მიმიყვანა...

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი სერგო ჭელიძე იყო, შალვა განწერელია – რეჟისორი. სცენაზე იდგნენ: გოგუცა კუპრაშვილი, თამარ თვალაშვილი, გიორგი დარისპანაშვილი, ვახტანგ არემიძე, ელენე დონაური...

პირველად „სურამის ციხეში“ ზურაბის როლი ვითამაშე, ერთი-ორი რეპეტიციით შემადგეს... მითხრეს, უნდა შეხვიდეო და მეც ბავშვი ვიყავი, უარს როგორ ვიტყოდი?.. ხეირიანი რეპეტიციებიც არ მქონია...

გასვლითი სპექტაკლი ტყვიავში ვითამაშეთ, ლადო კეცხოველის საიუბილეოდ... ელენე დონაური დედას თამაშობდა, როგორც კი მითხრა, – შვილო ზურაბ, სადამდე?.. უნდა მეთქვა, – დედა, ყელამდეო!.. და ტირილი ამიტყდა... იქვე ჩავჯექი და მწარედ ავტირდი... კულისებიდან გოგუცა, მერი ჯაჯანაშვილი, ლია ფერაძე მიძახიან, – გააგრძელე, გააგრძელე... მე კი ვტირი და ვტირი... ისე განვიცადე, რომ ძლივს ამოვილულულე რაღაც, ბოლო სიტყვები ვერა და ვერ ვთქვი, როგორღაც სპექტაკლი დამთავრდა და ფარდაც დახურეს... ჩემთვის ვთქვი, ამ სპექტაკლს აღარ ვითამაშებ-მეთქი, მაგრამ თბილისში მაინც რამდენჯერმე ვითამაშე...

მე რომ მივედი, თაობა, ვინც მოზარდ მსახიობებსა თეატრი დააარსა, შუა ასაკში იყო. თეატრს ახალი სისხლი სჭირდებოდა, ახალგაზრდობა... მით

უმეტეს, არ იყო ტრავესტი... მაშინვე დამაკავეს სპექტაკლებში... ვინ მოთვლის, რამდენი ბიჭი ვითამაშე?... სპექტაკლებში, „შევარდენი“, „თეთრად ფრიალებს აფრა ეული“...

1964 წელს თეატრში ნოდარ ჩხეიძე მოვიდა და „სათაგური“ განანილდა... პატარა როლი ვითამაშე – თავიცი ვიყავი, შვილიშვილიც, პატარა ბიჭი... დიდი მომავალი მიწინასწარმეტყველეს, ამ სპექტაკლში მნახა გოგუცა კუპრაშვილმა, სპექტაკლის შემდეგ დარჩა და ყველას გასაკვირად, საჩუქრები მომიტანა, მითხრა – შვილო, შენ ამ სცენისთვის, ამ თეატრისთვის ხარ დაბადებული... შემიძლია თეატრიდან წავიდე... შენ კი ეს თეატრი ზურგზე წამოიკიდოო!.. გოგუცა სხვა მასშტაბის არტისტი იყო, განსხვავებული... მომწონდა?... არა... ხისტი, უცნაური გარეგნობა ჰქონდა, იმის საშუალებასაც არ გაძლევდა, რომ შეგყვარებოდა, თავადაც უცნაური იყო... სპექტაკლის დროს კულისებში იდგა და თვალს გადავხედა... სხვა მსახიობებიც ხომ ელოდნენ თავიანთ გამოსვლას, მაგრამ გოგუცა რაღაც სხვანაირად იდგა, თავისებურად, უცნაურად, მიუკარებელად... არც ურთიერთობაში იყო უხეში, მაგრამ თავისებური რიდი და შიში მქონდა მისი და თან ძალიან მაინტერესებდა...

სწორედ ამ დროს მოვიდა თეატრში თემურ ჩხეიძე და დამაკავა... მთავარ როლზე. ეს იყო შენია კატაევის პიესაში „შვიდფერა ყვავილი“. ამ დროს, უკვე 15 როლი მქონდა ნათამაშები, ზოგან – სპექტაკლში „შეგდებული“ ვიყავი, ზოგან – განანილებული... მაგალითად, „ბორის ძნელაძეში“, რომელიც სერგო ჭელიძემ დადგა, თინიკოს ვთამაშობდი.

თემურ ჩხეიძე 24 წლის იყო, თეატრში რომ მოვიდა, მე – მასზე ორი-სამი წლით უმცროსი... იცით, რა პერიოდი იყო?... სწორედ მაშინ ჩაისახა ჩემი და ტარიელის ურთიერთობა... თემურმა მთავარი როლი მომცა – ძალიან კარგი სამუშაო... ურთულესი კულბიტებით, მალაყებით... პატარა გოგონას, ცხრა წლის ფინას როლი... სპექტაკლში ყველაზე უფროსი მე ვიყავი, დანარჩენები კი — ტარიელ გიორგაძე, ოთარ ბალათურია, ბასა ლოლობერიძე, შალვა ლორთქიფანიძე, გოგობიც – ხუთი-ექვსი წლისანი... თემურმა სცენაზე უშველებელი მაგიდა დადგა, მასზე ბავშვები ჩამოსხდნენ, მსახიობები, რომლებიც საოცრად პატარები გამოჩნდნენ... ეს იყო რეჟისორული გადაწყვეტა და როგორც ამბობდნენ, ძალიან ლამაზი და ორიგინალური, ძალიან უცხო და ახალი, მაგრამ სიმართლე გითხრათ, მაშინ ამდენს ვერ ვხვდებოდი... თითქმის სამი საათის მანძილზე სცენაზე მართო ვიყავი, ყოველ სურათში ახალი გმირები შემოდიოდნენ, მე კი სცენაზე ვრჩებოდი და თავდაუზოგავად ვმუშაობდი.

თემურისთან მუშაობა ჩემთვის თეატრალური ინსტიტუტიც იყო და აკადემიაც, ასე არსად მიმუშავია. რა თქმა უნდა, ყოფილა ძალიან კარგი სპექტაკლები და როლებიც, მაგრამ ეს ჩემთვის პირველი, უცხო, სხვანაირი სამუშაო იყო, თემურიც ძალიან მიყვარდა და როდესაც რეჟისორი გიყვარს



და მასთან მუშაობ, თან იგი ისე მუშაობს, რომ არ წვალბო, ეს ბედნიერებაა. მერე ორი თვით შვებულებაში გავედით, ფეხმძიმე დაებრუნდი. რვა თვის ფეხმძიმე ვითამაშე პრემიერა... არც მალაყები და კულბიტები დამკლებია... სპექტაკლის დასაწყისშივე, დიდი საქანელით გამაქანებდა ტარიელი და პარტირის შუა რიგებამდე მიფერინავდი... ახლა რომ ვუფიქრდები, კიდეც უფრო ვგრძნობ, როგორ არაჩვეულებრივად მუშაობდა თემური...

ანა ფრანკი მქონდა საოცნებო... როგორ ძალიან მიხდოდა ამ როლის თამაში... იმდენად, რომ ჩემთვის ვამბობდი, – თუ თეატრში არ მათამაშეს, სადმე მაინც ვითამაშებ-მეთქი... პიესიდან რაღაც ტექსტები მქონდა ამონერილი და ჩემთვის სახლში ვიმეორებდი...

ვითამაშე ბურატინო, პირველკლასელი პეტროვი, „იავანანაში“ ჯერ ქეთოს ვითამაშობდი, შემდეგ – ძიძას... თითქმის 15 წელი ბიჭუნას ვითამაშობდი, 50 წლის რომ გავხდი, შემდეგ – კარლსონს...

მთავარი როლები მქონდა „წითელკანიანთა ბელადში“, „ცისფერ ირემში“, „ჯართში“, „ნაცარქექიაში“, „კოკისპირულად წვიმდა“... თემურ ჩხეიძის „დარისპანის გასაჭირსა“ და „უბედურებაში“ ნატალიას ვითამაშობდი, „კოლეგებში“ სტუდენტებში ვიყავი, „ეშმაკის მოწაფეში“ – ეშლი. წითელქუდას 25 წლის მანძილზე ვითამაშობდი, 25 წელი სცენიდან არ ჩამოსულა ეს სპექტაკლი. ყველანი იცვლებოდნენ – მეგელი, კურდღელი, მელია, კატა, ბებია... მე კი არ ვიცვლებოდი... – არც იფიქრო, თავში არც გაივლოო, – მეუბნებოდა მუშუშა. – სხვა არ მყავს, თორემ შენ შეგეხვენებოდი ამდენსო?..

75 როლი მხოლოდ ამ თეატრში მაქვს ნათამაშები, ახლა ტელევიზია?.. სხვაგანაც უამრავი რამ მაქვს გაკეთებული, უამრავი როლი – ბიჭები, გოგონები, ქალები... გარდა ამისა, ვმუშაობდი ხელოვნების კოლეჯში საბავშვო ბაღში... პროფკავშირების კულტურის სასახლეში ჩემს მეგობართან, კომპოზიტორ მერა მევრელიშვილთან ერთად საბავშვო მუსიკალური თეატრი ჩამოვაყალიბე, 120 ბავშვი მყავდა და წლების მანძილზე ჩვენს სპექტაკლებს ტელევიზია იღებდა, ბოლოს სატელევიზიო ფილმიც გადავიღე „რწყილი და ჭიანჭველა“...

ნათელა პაატაშვილის პერსონაჟები ყოველთვის მგრძნობიარე, კეთილი არსებები იყვნენ – ბავშვები თუ ტყის ბინადარნი... მაგრამ პირადად მისთვის, ყველაზე ძვირფასი, ალბათ, ბიჭუნას როლი იყო სპექტაკლში „ბიჭუნა და კარლსონი“. ბიჭუნა – კონკრეტული, მსახიობის თანამედროვე ბიჭი იყო, ფანტაზიებით აღსავსე, მეოცნებე, რომელსაც განსაკუთრებული მეგობარი – კარლსონი ჰყავდა. მშობლები ნაკლებ დროს უთმობდნენ ბიჭუნას და ამიტომ განიცდიდა ასე ძლიერ მარტოობას, ხან დედას მიმართავდა, ხან – ძმას, მაგრამ ყველა თავისი საქმით იყო დაკავებული. ბიჭუნას სახით მსახიობს ყოველი მშობლისთვის სურდა ეთქვა, – მეტი ყურადღება მიაქციეთ თქვენს შვილებს, ბავშვებს, მათთვის ხომ თქვენთან ურთიერთობა ნამდვილი ზემოა!..

სპექტაკლის მსვლელობისას ზედმეტი ხმაური და შრიალიც კი არ ისმოდა. მაყურებელი სულგა-

ნაბული უყურებდა და უსმენდა წარმოდგენას და გმირებში, ალბათ, საკუთარ თავს ეძებდა. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ მსახიობი ზუსტად მოქმედებდა, დარბაზს იმორჩილებდა, მასთან დიალოგში მყოფი მაყურებელი კი თანაუგრძნობდა. ისე თამაშობდა, რომ ხუთი თუ ათი წლის ბავშვებს ეჭვიც არ ეპარებოდათ, რომ თანატოლს შესცქეროდნენ.

თეატრი იცვლება, თაობა იცვლება. დღეს მობარდი ბავშვის თამაში იმ მსახიობსაც შეუძლია, რომელიც გარეგნული მონაცემებით ტრავესტის ამპლუას არ შეესაბამება. ესთეტიკა შეიცვალა, თეატრი კი იმდენად პირობითი გახდა, რომ ყველაფრის დაჯერებაა შესაძლებელი. თუკი ადრე მიჩნეული იყო, რომ ბავშვებს ბევრი რამ არ ესმით, არ იციან, რომ მათი როლები მხოლოდ განსაკუთრებული მონაცემების ადამიანებმა უნდა შეასრულონ, რომლებიც ბავშვური ხმით ლაპარაკობენ, ასეთები კი ტრავესტი – ქალი მსახიობები იყვნენ, დღეს ასე არ არის. იქნებ იმიტომ, რომ მაშინდელი მაყურებელი უფრო გულუბრყვილო იყო?.. ბავშვები კი თამაშის იმ პირობითობას იღებდნენ, როცა სცენაზე მდგარი ქალი ბიჭის როლს ასრულებდა... თუმცა, ყველაფერი მასალასა და მის გადანყვებაზე დამოკიდებული და კიდევ, ალბათ, თანამედროვე მაყურებლის მოთხოვნასა და აღქმის სიმძაფრეზე. უეჭველია, რომ მსახიობს მაყურებელთა დარბაზის სუნთქვა ხელს უწყობს, ესმარება, მით უფრო, როცა ეს მაყურებელი ნამდვილი, დღევანდელი ბავშვია — მომთხონი, უკომპრომისო, არაფრის მპატიებელი...

ნათელა პაატაშვილისთვის არავის ჩაუღია ხელში ბედნიერება, მან იგი შრომით, შემოქმედებითი აღმაფრენით, ნიჭით, ოსტატობითა და საქმისადმი სიყვარულით მოიპოვა. დიდი გულწრფელობა ყოველთვის იყო საწინდარი იმ თავდაჯერებისა, რომ სცენაზე იგი ნამდვილად ის არის, ვისაც ანსახიერებს, რომ მაყურებელიც სწორედ ისე ფიქრობს და განიცდის, როგორც მისი გმირი. წლების მანძილზე ეს პატარა, გულადი ქალი, ბავშვურ გულკეთილობასა და სხვათა გამარჯვების გამო, სიხარულის განცდის უნარს ინარჩუნებს.

– გამუდმებით წინ უნდა იყუროთ, იართო და ხვალინდელი დღის გწამდეთ!.. – ამბობს იგი, მაგრამ რჩება კიდევ ერთი საკითხი – განა თეატრმა მომავალი თაობა არ უნდა ჩამოაყალიბოს?..



თეატრი ტრადიციას უღებს სათავეს

გორის გ. ერისთავის სახელობის დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი სოსო ნემსაძე ჩინებული ინიციატივის მოთავე გახდა — ამ თეატრმა დააწესა კომედიის გ. ერისთავის თეატრალური ფესტივალი. გიორგი ერისთავი აქვე, ხიდისთავში აღიზარდა, თავის კომედიებს თბილისში წერდა და ასაკში შესული კვლავ მშობლიურ კუთხეს დაუბრუნდა, ასე რომ შეიძლება ითქვას, ქართული კომედიის აკვანი აქ, ამ არემარეში დაირწა, ამიტომ მთელი ქართული თეატრალური სამყარო მიესალმა გორის თეატრის და საქართველოს რეგიონალური ხელოვნების განვითარების ფონდ „რეგარტის“ ამ ინიციატივას.

5 ივლისს გორის თეატრში, მის შემოგარენში ჭეშმარიტი დღესასწაული სუფევდა. ხალხი ფესტივალის გახსნას დღესასწაულობდა. **სოსო ნემსაძემ** კი უბანი გააცოცხლა, აახშიანა, სიხარული მის გამოსვლაშიც იგრძნობოდა — იგი გულწრფელ მადლობას უხდოდა ფესტივალის დამფუძნებლებს, მხარდამჭერებს, აღნიშნავდა იმ დიდ წვლილს, რაც ქ. გორის ღირსეულმა პიროვნებებმა შეიტანეს ამ ფესტივალის გამართვის საქმეში.

ფესტივალის გახსნის საზეიმო ცერემონიაზე სიტყვები წარმოთქვეს საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის რექტორმა **გიორგი მარგველაშვილმა**, ამავე უნივერსიტეტის პროფესორებმა **გიორგი შალუტაშვილმა** და **გიორგი ცაიტიშვილმა** (ფესტივალის ჟიურის თავმჯდომარე), თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ **გიორგი ქავთარაძემ**, დრამატურგმა **გურამ ბათიაშვილმა**.

ფესტივალი კ. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლით „შევხვდებით სამოთხეში“ გაიხსნა. ფესტივალის დღეებში გორელმა მსახურებელმა ნახა ვასო აბაშიძის სახ. მუსიკისა და დრამის თეატრის სპექტაკლი „გაყრა“, ნოდარ დუმბაძის სახ. მოზარდ მსახურებელთა თეატრის სპექტაკლი „სამეფო ძროხა“, სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახ. თეატრის სპექტაკლი „ნავიგატორი“, ზესტაფონის უშანგი ჩხეიძის სახ. თეატრის სპექტაკლი „ბრიყვთა ვახშამი“, ოზურგეთის ალექსანდრე ნუნუნავას სახ. თეატრის სპექტაკლი „ბუტიანობა“, ცხინვალის ივანე მაჩაბლის თეატრის სპექტაკლი „უჩინმარინის ქუდი“, სანდრო ახმეტელის სახ. თეატრის სპექტაკლი „ტაქსისტი გივის სიყვარულის ისტორია“, ზუგდიდის შალვა დადიანის სახ. თეატრის სპექტაკლი „მომკალ, მომკალ, ჩემო კარგო!“, რუსთავის გიგა ლორთქიფანიძის სახ. თეატრის სპექტაკლი „არა ბაჩა“, მიხეილ თუმანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლი „თავისუფალი წვლილი“, მესხეთის თეატრის სპექტაკლი „მე მინდა კნენა გავხდე“, ილიაუნის თეატრის სპექტაკლი „ჭკუისა მჭირს“, თეატრისა და კინოს სასწავლო თეატრის სპექტაკლი „მკურნალი სიყვარული“.

ფესტივალი დაიხურა გორის თეატრის სპექტაკლით „კაბა და სარკე“.

საქართველოს რეგიონალური ხელოვნების განვითარების ფონდმა „რეგარტმა“ ჩინებული ეროვნული მნიშვნელობის საქმე წამოიწყო. ეს ფესტივალი უთუოდ თავის კვალს დაამჩნევს მსახურებლისა და თეატრის ურთიერთობის, ეროვნული თეატრალური კულტურის განვითარების საქმეს.

ჟიურის მიერ გაცემული დიპლომები:

— **გრან-პრი** — მესხეთის (ახალციხის) პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრი, სპექტაკლი — „მე მინდა კნენა გავხდე“.

— **საუკეთესო მსახიობი კაცი** — კახა გოგიძე (მესხეთის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრი. სპექტაკლი — „მე მინდა კნენა გავხდე“).

— **საუკეთესო მსახიობი ქალი** — ნინელი ჭანკვეტაძე (მ. თუმანიშვილის სახ. კინომსახიობთა თეატრი. სპექტაკლი — „თავისუფალი წყვილი“).

— **საუკეთესო ახალგაზრდა მსახიობი ქალი** — გვანცა კანდელაკი (გორის გ. ერისთავის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრი. სპექტაკლი — „კაბა და სარკე“).

— **საუკეთესო ახალგაზრდა მსახიობი კაცი** — ნიკოლოზ ჩხაიძე (თეატრალური უნივერსიტეტი. სპექტაკლი — „მკურნალი სიყვარული“).

— **საუკეთესო მუსიკალური გაფორმება** — „ნავიგატორი“ (სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი).

— **მსახურებლის სიმპათია** — „ტაქსისტი გივის სიყვარულის ისტორია“ (სანდრო ახმეტელის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრი).

საქართველოს რეგიონალური ხელოვნების განვითარების ფონდი

„RegArt“-ის მიერ გაცემული დიპლომები:

- ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში შეტანილი წვლილისთვის ლილი იოსელიანის სახელობის დიპლომი — ქეთი დოლიძე
- რეგარტის რჩეული თეატრი — კოტე მარჯანიშვილი სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი
- გორის მუნიციპალიტეტის დიპლომი — გიგა ლორთქიფანიძის სახელობის რუსთავეის მუნიციპალური თეატრი
- საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევარი — „სამეფო ძროხა“ ნოდარ დუმბაძის სახელობის მობარდმაყურებელთა თეატრი
- საუკეთესო მუსიკალური გაფორმება „ნავიგატორი“ კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი
- საუკეთესო მუსიკალური სპექტაკლი — „გაყრა“ ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის სახელმწიფო თეატრი

მონაწილეობის დიპლომები გადაეცათ:

- ილიაუნის თეატრი
- ოზურგეთის თეატრი
- ზესტაფონის თეატრი
- ზუგდიდის თეატრი
- ცხინვალის თეატრი

შემოქმედებითი საღამო

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ბობოყვათის დასასვენებელი სახლი ქართველი თეატრალური მოღვაწეების ერთადერთი სავანეა, რომელშიც შეუძლიათ ახალი სეზონის წინ სული მოითქვან. იმ რვა კოტეჯში რომელიც თეატრალურ საზოგადოებას ეკუთვნის, სამ ათეულზე მეტი თეატრალური მოღვაწე და მისი ოჯახის წევრები ისვენებენ და აქ გატარებული 2 კვირა მთელი წელიწადი ახსოვთ, რადგან ბობოყვათის ზედა ჩინებული მიკროკლიმატი მართლაც დაუფიქრებლად ამ ჯერ კიდევ ადამიანის ხელის მომლოდინე სავანეს.

19 აგვისტოს ფერიცვალების დღეს ამ სავანეში რეჟისორმა და მსახიობმა ბექა ქავთარაძემ და სახლის მმართველა დავით იაკობაძემ ჩინებული შემოქმედებითი საღამო გამართეს — მოეწყო ბექა ქავთარაძის ნახატების გამოფენა, რომელზეც იქვე დამსვენებელთა იერსახეები გახლდათ აღბეჭდილი „იამაჰას“ მიუჯდა ჩინებული შემსრულებელი ეთერ ზანგური, მღეროდნენ და ცეკვავდნენ მსახიობები გივი ჩუგუაშვილი, დარეჯან ხარშილაძე, ნიკა ქობულაძე, ნანა ბერაძე, ლიკა წულაძე და სხვ.

საღამოს ორგანიზატორებს დახმარება გაუწია რეჟისორმა დავით მაცხოვნაშვილმა.

ლია წერილი

ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორს

მოგახსენებთ, რომ ცოტა ხნის წინათ სატელევიზიო არხ „GDS“-ის შუა დღის გადაცემაში გახლდით სტუმრად. ჩემს კოლეგებთან ერთად ვსაუბრობდით საზაფხულო მასტერკლასის მნიშვნელობაზე, რომელსაც ქალაქ თბილისის მერიის მხარდაჭერით თეატრის კრიტიკოსთა კავშირი ანხორციელებს. ამავე ეთერში ჩემ მიერ ნათქვამი რამდენიმე ფრაზა თქვენი ჟურნალის მისამართით სრულიად არასწორად იქნა აღქმული საზოგადოების გარკვეული ნაწილის მიერ. მინდა განვმარტო, რომ დღეს საქართველოში თქვენი ჟურნალი არის ერთადერთი, რომელიც თეატრმცოდნეებს აძლევს საშუალებას პროფესიული წერილის დაბეჭდვისა. პირადად მე სიკეთის მეტი არაფერი მახსოვს თქვენი ჟურნალისგან, რომელთანაც კარიერის დასაწყისში აქტიურად ვთანამშრომლობდი და ჩემთვის ძალიან დიდი პატივი იყო ამ ჟურნალის სხვა ავტორების გვერდით ჩემი გვარიც ამომეკითხა. გადაცემაში გაჟღერებული ჩემი სიტყვები კი გამობატავდა წუხილს ჟურნალის დღევანდელი მწირი დაფინანსების გამო. სასურველია, სახელმწიფო სტრუქტურებმა მეტი ყურადღება გამოიჩინონ პროფესიული კრიტიკის მიმართ, რათა ჟურნალი უფრო მრავალტირაჟიანი გახდეს.

პატივისცემით ნიკა წულუკიძე
24.07.2014



თემურ ჟღენტის ხსოვნას

გარდაიცვალა თემურ ჟღენტი — ერთი ჩინებული ქართველი მოღვაწე, რომელიც მთელი თავისი ცხოვრება ახალგაზრდობაში ეროვნული სულიერების განმტკიცებას ელტვოდა. თემურს მტკიცედ სჯეროდა: გენეტიკური ქართველი თუ სულიერებითაც ძლიერი ქართველი არ იქნა, იგი ვერ შესძლებს სრულყოფილად ემსახუროს თავის ქვეყანას, ხალხს.

ამ პრინციპით მუშაობდა იგი წლების განმავლობაში მოსწავლე ახალგაზრდობის სასახლეში. მისი დირექტორობის წლებში მოსწავლე ახალგაზრდობის სასახლის სამოქმედო არეალი შესამჩნევად გაიზარდა და ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების თვალსაჩინო კერა გახდა.

თემურ ჟღენტი ურთულეს წლებში იყო შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დირექტორი. იგი მაქსიმალურად ცდილობდა ყოფილიყო ხელმძღვანელები იმ შემოქმედებითი პროცესებისა, რომელიც ამ თეატრში მიმდინარეობდა. 90-იანი წლების დამდეგის სამოქალაქო დაპირისპირება სწორედ თეატრის წინ მიმდინარეობდა. ამ დროს თემურ ჟღენტმა გამოავლინა სიბრძნე, გამჭრიახობა და თეატრი აარიდა ცეცხლს — გადაარჩინა.

მომდევნო წლებში თემურ ჟღენტი ქართული კულტურის ერთ ჩინებულ კერას ქმნის — სწორედ მისი შორსმჭვრეტელოური შრომით ჩამოყალიბდა კულტურის უნივერსიტეტი, რომელიც მოგვიანებით თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტს შეუერთდა.

მოყვასის მოყვარული, სხვათა შრომის დამფასებელი, ეროვნული სულიერების გამაძლიერებელი და თავადაც შესანიშნავი წარმომადგენელი ქართული სულიერებისა — აი, ასეთი გახლდათ ჩვენი მეგობარი თემურ ჟღენტი.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

გარეკანის პირველ და მეოთხე გვერდებზე:
სცენები თბილისის რეინის თეატრის სპექტაკლიდან „ფერმა“

**„თეატრი და ცხოვრება“
„THEATRE AND LIFE“**

№4, 2014

დამკაბადონებელი
გიორგი მალხასიანი

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ელექტრო ფოსტა: TEATRIDACXOVREBA@GMAIL.COM

ფასი — სახელშეკრულებო

რედაქციის მისამართი: თბილისი 0107, გ. ლეონიძის ქ. №11.

ტელ.: 2999096

აიწყო და დაკაბადონდა ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციაში



თეატრი

და

ცხორებები

№4
2014

ISSN 1987-8974



9771987897006